
تأملات فلسفية
وسينمائية
السعيد عبدالغني

تأملات فلسفية سينمائية

السعيد عبدالغني

فهرس

....1

تأملات فلسفية سينمائية...2

السعيد عبدالغني...2

1.الماركي دو ساد السيكوباتي الأكبر 5

2.الجوكر 14

3.المعري والخروج على المجتمع...................................19

4.سارة كين والانتحار 24

5.التصوف(الحلاج والنفري)......................................27

6.ألبير كامو وفلسفة العبثية ورواية الغريب 40

7.تأملات في رواية دوستوفيسكي الجريمة والعقاب...............51

8.قراءة لمسرحية في انتظار جودو 62

8..68

9.تاريخ الجنون بين كلود كيتل وميشيل فوكو 71

10.نوال السعداوي...78

11.الجنون والمرض النفسي والإبداع...............................85

12.رواية المسخ لكافكا 88

13.بيسوا واللاطمأنينة 91

14.السينما الفلسفية :إنجمار بيرجمان 94

15.كيشلوفسكي و ثلاثية الألوان"أزرق"......................... 102

16.روي أندرسون 105

17.أليخاندرو جودروفسكي....................................... 109

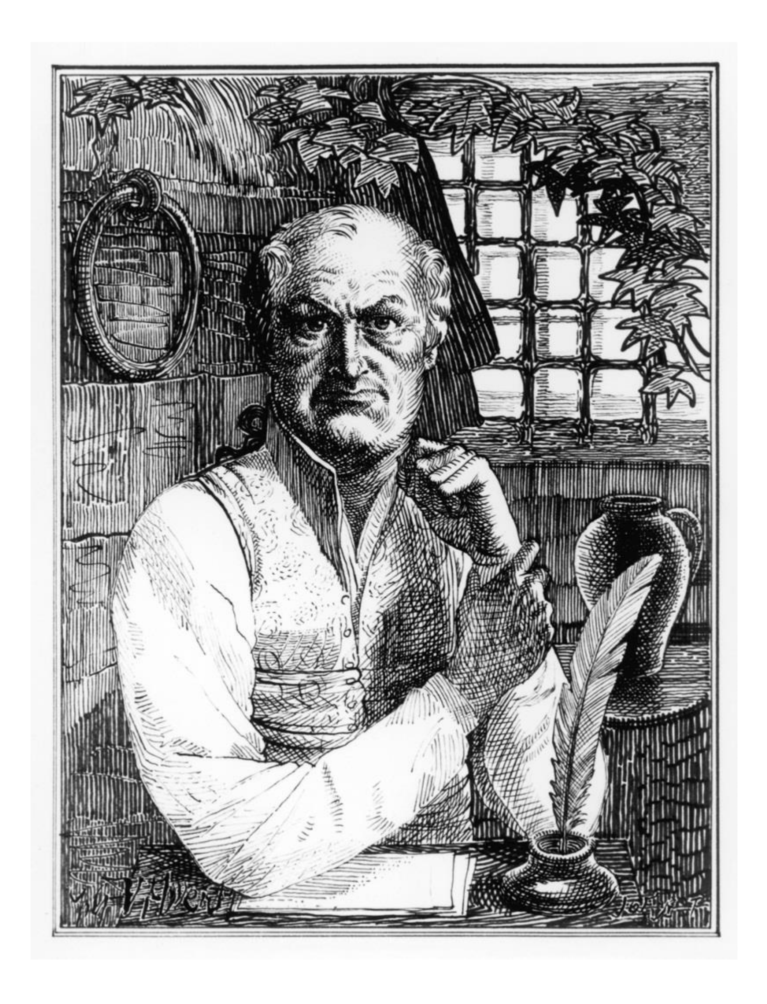
18.تأملات في فيلم naked....................................... 113

19. فيلمeternal Sunshine of the Spotless Mind.......... 116

20.نظرات فى الفيلم المصرى القصير - شوكة وسكين -...... 119

21.فيلم معلمة البيانو ل مايكل هاينيكي 122

1. الماركي دو ساد السيكوباتي الأكبر



يحظى السيكوباتيين باهتمام علماء النفس واهتمام الناس أيضا وذلك يظهر في مشاهدة أفلامهم وقراءة الأدب الذي يتحدث عنهم وغالبا ما يكون لهم كاريزما خاصة لامبالية بالقواعد والقوانين ،لا يشعرون أبدا بالذنب الحقيقي أو القلق تجاه الآخرين وإيذائهم ،كائنات أنانية،ليست لديهم قدرة على التعاطف الإنساني،ولا يهتمون سوى بأنفسهم.

السيكوباتية مصطلح ابتكره هيرفي كليكلي في عام 1941. استخدمت هذه الكلمة في البداية لمناقشة الأفراد الذين يمتلكون الكاريزما والفكر

المصطنعين ، والذين كانوا غير متعاطفين ، ومخادعين بطبيعتهم ، ومهملين ، وغير قادرين على الشعور بالذنب أو قلق حقيقي تجاه الناس ، ولا يعرفون الخوف [1]

تُعرَّف السيكوباتية بأنها اضطراب عقلي (معاد للمجتمع) يُظهِر فيه الفرد سلوكًا غير أخلاقي وغير اجتماعي ، ويظهر نقصًا في القدرة على الحب أو إقامة علاقات شخصية ذات مغزى ، ويعبر عن التمركز الشديد في الأنانية ، ويظهر فشلًا في التعلم من التجربة والسلوكيات الأخرى المرتبطة به.

الماركي دو ساد

الماركيز دو ساد أرستقراطي وروائي فرنسي مشهور قضى الكثير من حياته في السجون ،ما يقارب من 32 عام، وتم طرده من عائلته لعمل عنيف ضد أمير كان من المفترض أن يكون زميله في اللعب وذلك في عمر الخامسة عشر.واشتقت من رواياته واسمه مصطلح السادية وهو يعني"الشخص الذي يستمد اللذة ، وخاصة الإشباع الجنسي ، من إلحاق الألم أو الإذلال بالآخرين."

شخصية مثيرة للجدل حتى يومنا هذا وارتبط اسمه بالكثير من الأعمال منها الاغتصاب واللواط والدعارة وانتشر المصطلح في
الأدب"السادية" وتم التعبير عنه في الكثير من الأعمال.فقد أربك العالم الأدبي وقلب المفاهيم ليس بشكل سطحي بل بشكل مبرَر عميق وفلسفي مع الإباحية الكبيرة. والأمر الضخم فيه هو أنه يعتبر أكبر مخرب فهو معاد للدين بشكل قوي ومعادي للبورجواية أيضا ورافض للمجتمع ورافض للمفاهيم عن الخير ومفعِل لقوة الشر ومحتفلا به فهو يقول في روايته الأولى التي سنناقشها"الجريمة هي روح الشهوة. وماذا تكون المتعة إذا لم تكن مصحوبة بجريمة؟ ليس موضوع الفجور هو ما يثيرنا

، بل فكرة الشر"[2]فبعد دفع التأليه وفكرة الخلاص يكون الجنس البشري كأنه وليمة لهؤلاء مثل ساد لأنه باحث عن المتعة وبما أن هناك ملايين يعانون فلم لا يستمتع البعض بألم هؤلاء؟وألمهم حتمي والحتمية مرتبطة عند ساد بأن البحث كذلك عن المتعة في الاستمتاع بألمهم حتمي كون لا يمكن تخريب كل شيء ويفكر في وجود الله من هذا المنحى فهو إن كان موجودا سيكون الشر أكثر منطقية لكون عذاب البشر من وجهة نظره متعة.

أما القسوة وهي الشعور القائم في أدبه فلديه مفهوم خاص عنها "القسوة ، وليس الشفقة ، هي الفضيلة الحقيقية: فالقسوة ، بعيدة جدًا عن كونها رذيلة ، هي أول شعور تضخه الطبيعة فينا جميعًا. والقسوة هي ببساطة الطاقة الموجودة في الإنسان الذي لم تفسده الحضارة بالكامل بعد: لذلك فهي فضيلة وليست رذيلة"[3]كأنه يعاصر البدائية في الحضارة الحديثة والوصول لها من تلك الوحدة القاسية وإلغاء الآخر فالحضارة لا تؤثر بهذا الشكل على الوحيد المنعزل المسجون.

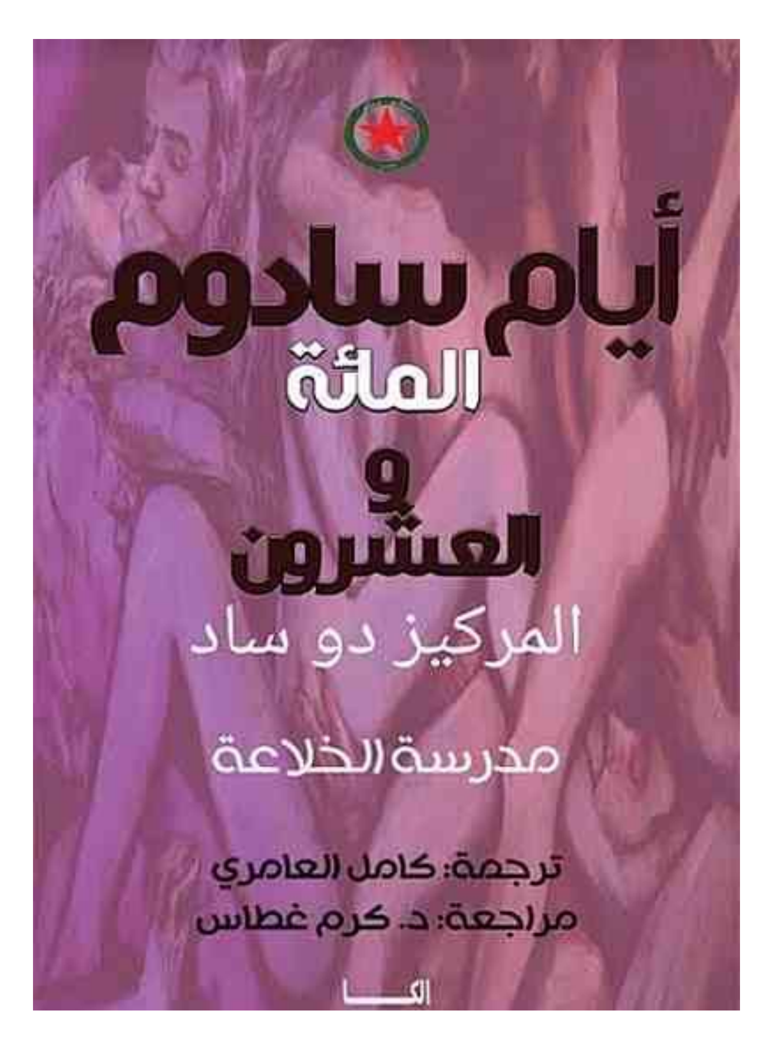
من أعماله"أيام سدوم المائة والعشرون" التي قام بإخراجها المخرج الإيطالي بازوليني ورواية"جوستين" و ازدادت شهرة ساد بعد استخدامه من قبل السرياليين: أندريه بريتون ، المنظر الأكثر أهمية في الحركة ، تصور السريالية صراحةً كمشروع يسعى إلى تقويض "حكم المنطق" وإعطاء الأولوية للقدرات النقدية والخيالية للاوعي من خلال ممارسة التلقائية ، "إملاء الفكر في غياب كل سيطرة يمارسها العقل وخارج كل الانشغالات الجمالية أو الأخلاقية"[4] وازدادت ثانية بعد اهتمام باتاي وبلانشو وفوكو ولاكان وآخرين كثر،وأثر في المخرج بونويل وفي رسامين كثر منهم دالي ومنهم مصورين مثل أراكي.
وسنتحدث في المقال عن أدبه من خلال تلك الروايات وتلك الروايات أو ذلك الأدب كما يقول باتاي "هو الملاذ الوحيد للعاطفة،هو ما فرض

حصول مزايدة تُوسِع من حدود الممكن إلى ما وراء الأحلام الأكثر عبثية،أحلام لم يسبق قط للإنسان أن تخيلها".[5]

الإرهاب الأدبي

بعض المنظرين والقراء يريدون أن تحرق أعماله لأنه يقوم من وجهه نظرهم بنوع من "الإرهاب الأدبي" مع القذارة والجنون والاختلال والمرض النفسي وتعليلهم لذلك أنهم يشعرون بالاشمئزاز المشوب بالخجل من قراءة أدبه ولكي نفرق هل أعماله أعمال مرهِبة أم أعمال مرعبة ؟فقد أفرد رادكليف التفريق بين المفهومين "الإرهاب والرعب متعارضان تمامًا ، وأن الأول يوسع الروح ، ويوقظ الملكات إلى درجة عالية من الحياة ؛ بينما الثاني يجمدها ويقترب من القضاء عليها "فالفرق أن الرعب هو الشعور بالرهبة والخوف من احتمالية حدوث المُخِيف بينما الرعب حدوثه.

أيام سدوم المائة والعشرون:



لهذه الرواية قصة فبعد إخراجه من سجن الباستيل الفرنسي ،نقل إلى ملجأ خارج فرنسا واضطر إلى ترك ممتلكاته بما فيها أسطوانة نحاسية مخبأة في شق الجدار، داخل الاسطوانة كان هناك لفيفة بطول 12 مترًا وعرض 11 سم ، مغطاة بخط اليد الدقيقة: مخطوطة للرواية غير مكتملة تسمى 120 يومًا من سدوم.

الرواية ربما هي الأكثر فظاعة والأكثر قذارة فلا وجود لمفاهيم الخير الديني أو غير الديني فيها وتُوصف بتلك الفظاعة دوما، فليست القيمة التعبيرية لها في الجنس بل في العنف أيضا فالجنس فيها لم يتم إدماجه لإثارة الغرائز للقارىء بل للصدمة في طريقة تنفيذه وارتباطه بميول نفسية وللتعبير عن السلطة المطلقة و كون النشاط الجنسي والرغبة الجنسية كصدى لفرويد لهم أهمية تجاوزت غرفة النوم.

مكتوبة بلغة صادمة في الوصف والتشبيهات الجنسية بالطبيعة والغرائبية في التقاط المشَبه.تجري في أوائل القرن الثامن عشر،تم اختطاف عدد كبير من الشباب والشابات ليخضعوا للنزوات والرغبات الجنسية للخاطفين ويمارسون أشكال مختلفة من التعذيب الجنسي في ألعاب حيث يتم اختيار مثلا الفتيات كأجَل مظهر لتكون ضحيةو استأجروا عاهرات لسرد قصص الانتهاكات والانحرافات وتكون كل واحدة منهن راوية للحكايات لمدة شهر ويخصص بالطريقة القادمة الأمر

.1الشهر الأول للمشاعر البسيطة والتجاوزات الأقل دقة والأكثر شيوعا

.2الشهر الثاني للعواطف المزدوجة

.3الشهر الثالث للعواطف الإجرامية

.4الشهر الرابع للعواطف القاتلة والأكثر انتهاكا للقانون والطبيعة والدين وتنتهى بالقتل.

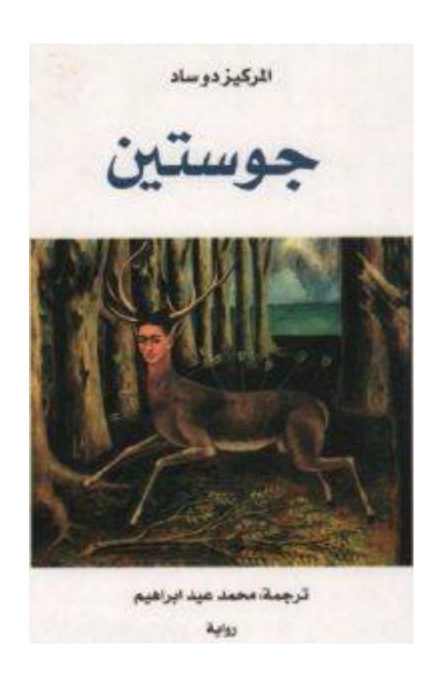
تبدأ الرواية بمقدمة من خمسين صفحة تعرض الشخصيات المركزية للخاطفين وخططهم المنحرفة الكبرى وهم أربعة رجال (دوق وأسقف وقاض ومصرفي)لديهم قوة ونفوذ وثروة تجعلهم يفعلون أي شي يريدوه ويفلتوا من أي قانون ولا شيء يقف ضد إرادتهم في تجربة

انحرافهم بشكل أكبر.أحدهم قتل والدته وأخته وثلاثة من زوجاته والآخر حصل ثروته من جرائم القتل.

الراوية في الشهر الأول هي العاهرة "دوكلوس" لديها تاريخ جنسي منتهِك في بيوت الدعارة وغيرها وفي هذا الشهر الأول كما قسم ساد وذكرنا "المشاعر البسيطة" الإهانات محدودة ومقننة. الراوية الثانية هي " تشامبفيل" ، والراوية الثالثة "مارتين."

الشخصيات أنانية بشكل كبير فهي لا تبحث إلا عن المتعة مهما كانت على حساب الآخر،متلاعبة للوصول لما يريدونه وخادعة سيكوباتية.

جوستين:



هو العمل الآخر الجوهري للماركيز دو ساد.رواية قصيرة كتبت في أسبوعين عندما كان مسجونًا في سجن الباستيل الشهير.

البطلة المركزية جوستين وهي امرأة مات والدها وتركها فقيرة تقع في مواقف مروعة مهينة وطبعا جنسية من رجال كثيرة بشكل متطرف من التعذيب والجلد والوسم والحرمان من النوم والعمل كحيوان وكل هذه الأمور مخبأة تحت شعار الفضيلة.تكتشف بعد ذهابها للاعتراف في دير أن الرهبان منحرفون وتتوالى الأحداث المأساوية عندما تحاول مساعدة أحدهم يتعرض للسرقة فيسجنها في زنزانته ويستغلها جنسيا ومع ذلك تظل تطلب المساعدة.إنها نقية ممكن أن تُوصَف بذلك وجدانيا رغم الانتهاك الرهيب الذي لحق بها جنسيا.

المراجع

1. arsen, Randy J. and Buss, David M. (2010) Personality psychology: Domains of knowledge about human nature

2.الماركيز دو ساد،120 يوم في سدوم

3.الماركيز دو ساد،فلسفة غرفة النوم

4.Breton, Andre. 1978b. What Is Surrealism? Selected Writings. Edited by Franklin Rosemont. London: Pluto Press.

4.جورج باطاي،الإيروسية،ترجمة محمد عادل مطيمط ص188

2. الـجـوكـر




يعرف الغالبية الآن الجوكر بالهيئة المتداولة من الشعر الأخضر و الشفاه الحمراء والبشرة البيضاء مع بعض التشوهات في الوجه.وهناك آراء متضاربة إن كان يمثل اختلالا عقليا لكي لا يتم فهمه أو تقبل حياته وآرائه والبعض الآخر يعجب بهذه الشخصية الغريبة لما فيها من غموض والبعض الآخر يتعاطف معه والبعض الآخر يجد في حياته مساسا معه.

تاريخ الجوكر

ظهر الجوكر لأول مرة في باتمان رقم 1 ، إطلاق ربيع عام 1940 لسلسلة الكتب المصورة المخصصة لفارس الظلام وكان بالشكل الذي يبدو عليه الآن إلى حد ما كهيئة وكابتسامة عريضة وكفوضوية لونية على الوجه.

الجوكر والشر

تتحدث هبة رؤوف عزت في مقدمة كتاب الشر السائل عن الشر المحض وتقول " هو محض لأنه يخرج من حيز العقل المدان إلى منطق النظر إلى الكون والحياة "

تتجلى هذه المقولة في الجوكر فهو لا يُنشِد شرا ولا تدميرا وفوضى لعلة شخصية لتحصيل مال أو نفوذ أو سُلطة أو مكاسب ذاتية ، هو ينشِد ذلك لكي يدمر هذه الفكرة الأخلاقية الطوباوية بوجود الخير في بواطن الناس كأنه يقول لهم " أنتم تقومون على أساس أخلاقي هش وزائف بوجودية شديدة وأنا سأدمره من خلالكم ومن خلالي" ،إنها تدمير قيمة العالم الجوهرية لا أشياءه فقط،وتحدي التصورات عن الطبيعة البشرية فهناك موقف في فيلم فارس الظلام 2008 ، حيث وضع متفجرات على عبارتين إحداهما على متنها نزلاء السجن وحراسهم والأخرى عليها مدنيين وعناصر من الحرس الوطني. وعلى كل عبارة جهاز تفجير للعبّارة الأخرى لكي يثير إشكالية أخلاقية وغريزة البقاء،مما يجعل الراكبين في كلتا الحالتين في خطرفيخبرهم الجوكر أن قارب العبارة الخاص بهم سيبقى سليماً إذا فجروا الآخر وأن لديهم حتى منتصف الليل أو سينفجر كلاهما. يتوقع الجوكر من خلال نظراته ومن خلال يأسه لكن لا يشد أحدا الفتيل،إنها نوع من تجربة نفسية للجوكر لإثبات أنه ليس وحده.

الجوكر درويش الفكر ، مليء بعلل شرية ضد كل شيء ولا يوجد شخصية مقاربة له سوى الشيطان في الميثولوجيا الدينية ولكن الفرق بينهما هو أن الشيطان كان لعلل ماورائية يفعل الشر من بغض للإنسان وسيكولوجيته معروفة نوابعها أما الجوكر لعلل وجودية بحتة.

هو شخصية غير متوقعة ولا يمكن التنبؤ ماذا تريد أن تفعل بسبب فوضاها النفسية ولم تخبرنا الأفلام التي تناولت هذه الشخصية عن العلل التي أدت إلى تكوين مثل هذه الشخصية الصعبة الدراسة والسيكولوجية سوى في الفيلم الأخير "الجوكر 2019". فهو غير معياري أو المعيارية لديه نسبية بشكل كبير ولا يوجد لديه أيضا أى شىء يتم الخوف منه لذلك لا يمكن مساومته مثلا أو مقايضته لأنه لن يخسر شيئا ولن يكسب شيئا في أي موقف فهو يعي دوافع الآخرين الذي تريد أشياء لها علاقة بالمال السلطة ، الخير ، لذلك هو الفائز في كل مرة لأنه لا يريد أي شىء سوى الدمار.

سنتحدث عنه من خلال فيلمين وهي بالممثلين الذين قاموا بدوره، هيث ليدجر في فيلم فارس الظلام ،وخواكين فينيكس في فيلم الجوكر.

الجوكر 2019

الذي يلعبه خواكين فينيكس هو رجل فقير نوعا ما يعمل كمهرج في مدينة جوثام المليئة بالجريمة،وجهه شاحب ووزنه ضئيل،ظاهره يستكرهه الآخرين رغم أنه ليس بشعا،منعزل ووحيد ويحيا في رأسه مع متخيَلات وسلوكه ليس عدوانيا كباقي الأفلام الأخرى التي تمثل الجوكر بل في هذا الفيلم هو برىء نوعا ما وشاعري.رغم المكياج الباهر فإنه يخفي وراءه شخصية حساسة متناقضة ويكون عاريا أمام ذاته وحده بيأس شاعري.يعمل في وكالة مهرجين ومن وظائفه الوقوف في الشارع مرتديا شكلا مستعارا وحامل لافتة إعلانية. يريد أن يصبح ممثلا كوميديا مشهورا لكي يسعد الآخرين .يحيا مع والدته "بيني" وربما هي الشخص الوحيد الذي يهتم به كون مهارات التواصل بالنسبة له معدومة تقريبا.هو غريب إلى حد ما ،كونه أحيانا يركز بنظره على أحد أو يحرك وجهه بشكل غريب ولكن بدون أن يسبب الايذاء ولكن ذلك الإزعاج يجعل الاخرين يتنمروا مما يؤدى إلى توحده أكثر.

يغوص الفيلم في شخصية هذا الجوكر المتنمَر عليه والتي تُنتِج في النهاية شخص عدواني فعليا وهذا التحول من الطيبة إلى الشر في الفيلم يُعاكس الفيلم الاخر الفارس الاسود الذي هو من يحول جوثام إلى مدينة فوضوية.

يعبر الفيلم أيضا عن حياة المرضى العقليين في هذا العالم السيء الذي يُنمِي فيهم الضغوط والدوافع للخروج عن طبيعتهم السابقة البسيطة والطيبة والاتجاه إلى عدمية محضة مطلقة للهروب من الألم. لديه اضطراب عصبي يجعله يضحك بشكل عفوي ومبالغ فيه وبدون إرادة منه ومخالفا لشعوره الآني وبلا سيطرة وهذا يسبب له الخجل والقلق وهذه الحالة تسمى اضطراب التعبير العاطفي اللاإرادي.(IEED) فقد كل شيء بشكل تدريجي والفيلم يُظهر هذا الفقد حتى الانسلاخ إلى الشخصية العنيفة الأخرى التي ربما هي شخصيته الحقيقية خارج الشاشة في التاريخ المتُخَيل للمشاهِد،الانسلاخ من العجز للقوة حتى قتل والدته بعد أن اكتشف أنه مجرد طفل متبنَى. طفرة الانسلاخ كانت في المترو عندما حدث له حالته الهيستيرية فتعرض للسباب والشتم فانسلخ لوحش شرير له لذة في القتل ومتعة،لقد بلغ الألم قدرا كبيرا حتى دمّر هويته السابقة.

ونتيجة لتلك الإحباطات الكثيرة والمتشعبة في شتى جوانب شخصيته يتم معالجته نفسيا مع جمل يائسة يطلقها ويكتبها ويعرضها على طبيبه النفسي وكتب في دفتر يومياته أو يوميات نكاته "أسوأ جزء في الإصابة بمرض عقلي هو أن الناس يتوقعون منك أن تتصرف كما لو كنت لا تفعل ذلك".

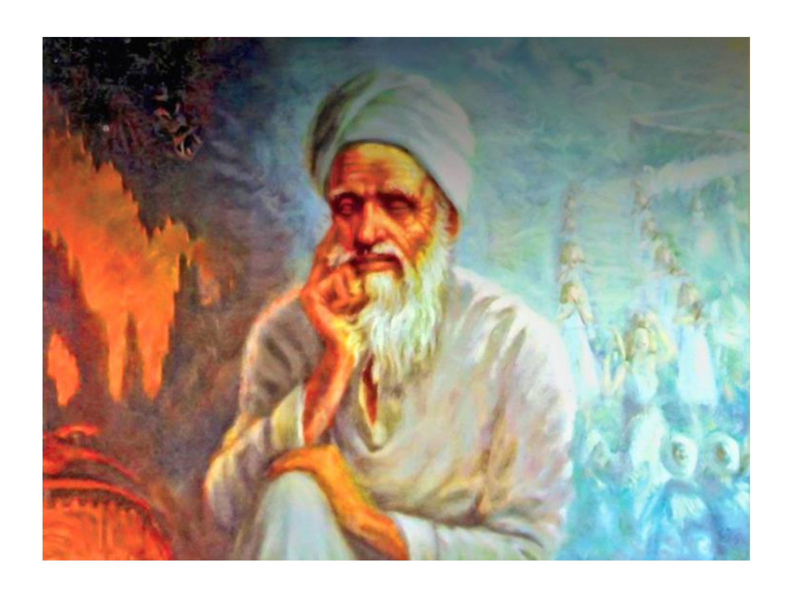
فارس الظلام 2008

أما في فيلم فارس الظلام لا يتحدث فيها الجوكر عن ماضيه إلا مرة واحدة في كيف حصل على ندوبه ،وكل مرة يسرد تكون القصة مختلفة من أن والده من فعل به ذلك لكي يظهر بأنه يضحك باستمرار.

الجوكر 2008 له شخصية أناركية ملهمة وقوية ولا يبدو تراجعها أبدا في الفيلم عن شرها.له القدرة على التصميم والتخطيط البارع والعناية الشديدة بالتفاصيل وظهر ذلك في ثلاث محاولات للسطو تمت بنجاح. وله تطلعات إلى تقويض السلطة وتفكيك المؤسسات بأفعاله وبالجمل ذات الدلالات الفلسفية الواسعة فهو ليس مجرم عادي بل له فلسفة في الجريمة تتعدى الأفعال التخريبية التي يقوم بها.

ومع أن النهاية ستكون في الفيلم برحيل الجوكر إلا أن رحيله أي الضرر بذاته ،فهو ليس لديه الاهمية المعيارية لموته،أي لا يكترث وذلك لا يعد نصرا من باتمان عليه ولا على معتقداته،إنما يدل على قوة الإيمان للجوكر وأن وجوده ضروري في العالم وحاضر في كل الناس ليس فيه فقط، فلن يتأثر الأمر برحيله هو، لأنه منتَج اجتماعي مثله مثل باتمان أيضا.

3. المعري والخروج على المجتمع



يعاني معظم الشعراء الاغتراب بأنواعه النفسي والمجتمعي والذاتي بسبب اللغة الرؤيوية التي تسبق الزمن مما يؤدي إلى وجود معاني ومفاهيم ورؤى متقدمة أو مفارقة بالجملة عما هو جاري في مجتمعهم. فتتسع الفجوة بين الشاعر وبين مجتمعه شيئا فشيئا إلى أن ينفصل إلى حد التمام عنه ويحيا في ذهنه.وفي حالة المعري فهو تم اجباره بسبب استلابه من العيان بعمائه فأصبح اللاانتماء الجارف هذا له عوامل أخرى في حالة المعري بالخصوص.فهو مع اللغة والجوانية الناقدة تحدث صدمات نفسية وصدمات شعورية تبعده عن الاتصال والتواصل

مع الآخرين والمفارقة في عمائه هو أنه كان يرى وبعد ذلك فقد بصره، أي ذاق نشوة المرئي وبعدها ذاق عذاب السواد.

ملكة النقد عند المعري تُعنَى بالرؤية التجريدية للأمور والرؤية من الخارج مع الامتلاء بتفاصيل الداخل فقد نقد الأبعاد التي تسيطر على الذات العربية في محيطه ببعدها الديني والاجتماعي والسياسي.

ومن أسباب ذلك الاغتراب أو الخروج أو اللانتماء نذكر منها:

1. عوامل ذاتية تتمثل في عمائه وموت والدته وطبيعة الشاعر

2. عوامل غير ذاتية في حالة المجتمع العباسي وطبيعته

إنتاج المعري المغترب يتعارض دلاليا مع كل المجتمع الخاص به الذي اغترب عنه.فيبدأ في الخروج من المفاهيم السائدة واحدة تلو الأخرى فالخارج والشارد من المجتمع يكن مشغولا بالمعايير الاجتماعية التي صنّفته والتي خرج عليها طوال حياته بدرجة ذهانية.وربما ذلك لتقوية أسباب الخروج مع رؤية التنعم إن اعترف بأبوة المجتمع وامتثل له،وربما تبريرها لذاته بغض النظرعن خطأها أو صوابها،وإما لإنشغاله اليوتوبي بالتبشير بالنقد والكفر والخروج .وإما بسبب طبيعة الشاعر الحقيقي بالشك والحيرة والخروج على أى مجتمع ولو حتى مجتمع اليوتوبيا بسبب توقه اللامحدود الذي لا ينتهي للتكون والتشكل. فطبيعة الكتابة الشعرية نفسها والانفصام بين الواقع ومخيلة الشاعر تجعل" انبثاق الصورة الخيالية المصطنعة والمستمدة نفسها من الواقع المادي يرسم طريق انفصال محوري بين رؤية ذاتية تدرك الواقع بصورة طبيعية،ورؤية ذاتية أخرى تحاول أن تغير الواقع بالتمرد عليه وتحطيم قوانينه." وهذا موجود عند المعري بكثرة فهذا العالم على الورقة يعذِبه لأنه لا يوجد له مثال آخر إلا فى رأسه.

أولا :الثورة على الدين

الثورة على الدين متلوة بقدرة الشاعر على الحس بالسُلطات الأولى والمفاهيم الساجنة الكاملة ومنها الدين أيا كان نوعه إجتماعيا أو سياسيا أو شعبيا أو الدين نفسه(النص)لأن هذه القدرة عالية جدا عند الشاعر لذلك يبدأ في نقده أولا ولأن وجود التمظهر الفاسد للدين في رجاله كان طاغيا في العصر العباسي فهناك انفصام بين ما يقولوه وبين ما يفعلوه فهم كانوا يتناحروا

أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنما دياناتكم مكرٌ من القدماء

فلا تحسب مقال الرسل حقاً ولكن قول زور سطّروه

وكان الناس في يمنٍ رغيدٍ فجاءوا بالمحال فكدروه

دين وكفر وأنباء تقص وفرقان وتوراة وإنجيل

في كل جيل أباطيل، يدان بها فهل تفرد يوماً بالهدى جيل

ثانيا:الثورة على الذات (التيه والزهد)

يمكن أن تستخرج من نصوص المعري بالواضح الجازم لادينيته وممكن أن تستخرج أيضا إيمانه وممكن أن تستخرج منها ما ينقد النبوات والرسل. ولا أحد يعرف في تلك المتاهة الشعرية ماذا كان يعتقد المعري بالتحديد.الأمر ينصب حول ذات الشاعر المتعددة المزاجيات والمشاعر المتشابكة والمعقدة جدا.والإرادة عند القارىء في تحديده إما لجذبه ناحيته للتفاخر بمعتقده وإما لذمه للتأكيد على الابتعاد عنه.وحتى القارىء يختلف على حسب أرضته المعرفية فالاعتقاد بالكفر أو الإيمان اعتقاد نسبي بين المذاهب فعند الصوفية مثلا لن يعد

المعري كافرا وعند السلفية كافرا بسبب اختلاف التقييمات والتأويلات للنصوص في المذاهب. وهذا الاضطراب الاعتقادي يدخل الذات في تيه لأن الإيمان بالدين أو بالله أو الكفر به يؤثر بشكل كبير على الذات. فالدين له تراث كامل من التصورات التي هي موجودة فعليا في بيئة المعري والتي تشكل رؤية لحياته ولماورائه.والتيه هو عدم وجود جهة اعتقادية ولا وجود إيمان مطلق بشيء وضياع المعيارية بالكامل أو بالجزء.فيثور على اعتقاده طوال الوقت ويسأل فيه .

أما عن الزهد ففلسفة أبي العلاء المعري "هي الحياة في فلسفة المحنق الغيظ المرتفع عن نعيم الحياة ولذاتها،الذي يؤثر أن يفقد كل شيء على أن يقنع ببعض الشيء" ومن نوازع الزهد عنده الوحدة والتباعد عن الناس فهو يقول في لزوم ما لا يلزم

إِذا حَضَرَت عِندي الجَماعَةُ أَوحَشَت   فَما وَحدَتي إِلّا صَحيفَةُ إيناسي

طَهارَةُ مِثلي في التَباعُدِ عَنكُمُ   وَقُربُكُمُ يَجني هُمومي وَأَدناسي

ثالثا:الثورة على الحكم السياسي:

عاش أبو العلاء المعري في العصر العباسي الثالث وقد كان عصر تدهور ففي الشام كان هناك صراع بين الفاطميين والحمدانيين.وحتى في زيارته لبغداد كان هناك صراع أيضا سياسي ولم تكن أحسن حالا من الشام .وعلى رغم عدم اتصال أبي العلاء المعري بالسياسة "فلم يكن لأبي العلاء بالسياسة العملية كبير اتصال ذلك لأن ذهاب بصره يحول بينه وبين لقاء الملوك والأمراء ،فحياؤه وحرصه على ألا يظهر تقصيره عن شأو المبصرين في الأوضاع العامة من جهة،وفطرته ودرسه وفلسفته وجملة حياته المادية والعقلية من جهة أخرى كانت تحول بينه وبين قصور الملوك والأمراء ودواوين المشورة والحكم. "

ولكنه هجا وذم وتحسر:

أَما العِراقُ فَعَمَّت أَرضَهُ فِتَنٌ   مِثلُ القِيامَةِ غَشَتها غَواشيها

وَالشامُ أَصلَحُ إِلّا أَنَّ هامَتَهُ   فُضَّت وَأَسرى عَلى النيرانِ عاشيها

4.سارة كين والانتحار



الانتحار امتياز فني وأدبي ويرجع شيوعه إلى رهافة هؤلاء الشعراء والأدباء على عكس مجالات البحث الإنسانية الأخرى ومجالات الإبداع.وإن عددنا عدد الأدباء والشعراء المنتحرين حول العالم لن ننتهي ، من سيلفيا بلاث إلى فيرجينيا وولف إلى ارنست هيمنجواي إلى مايكوفسكي إلى يوكيو ميشيما والأمر الذي يثبت الصفة للشعر والأدب والفن هو أنه ليس خاصا بدولة معينة أو ظروف معينة بل خاصا بالحالة الإبداعية نفسها.

سارة كين لديها ذهان وقد كتبت المسرحية التي اسمتها ب ذهان 4.48 والمقصود ب 4.48 وقت الفجر بعدها بأيام قليلة انتحرت بشكل مأساوي.

لهذا تُعد المسرحية تشريح لانتحار سارة كين وكآبتها ومعاناتها من قِبل علماء النفس والقراء حتى فمن الطبيعي أن تكون المفاهيم الموجودة في المسرحية لها دلالات واسعة في انتحارها وقيامها به.

كتبت سارة كين العديد من المسرحيات التي ناقشت فيها مواضيع شديدة البشاعة والقسوة من أكل طفل إلى قتل إلى اغتصاب إلى الاكتئاب

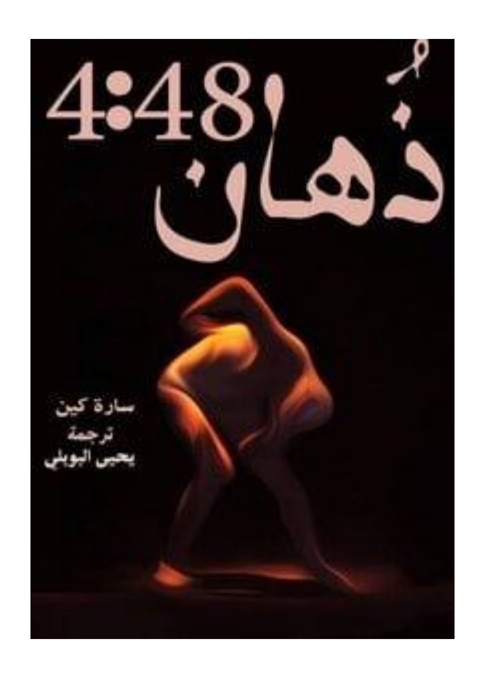
والانتحار إلى مواضيع أخرى مثل الهوية الجنسية والبحث عن الحب والعلاقة بالابداع.

سمات أدب سارة كين

من أهم سمات أدبها المفاهم القوية المتعاضِدة بتصاوير كاملة له، ومجازات عميقة مُخيَلة أو معِيشة منها، فأدبها أدب ذاتي ليس ذاتيا بمعنى أنه لن يتذوقه أحدا غيرها بل أنه من صميم هويتها وحياتها.

تغوص بشكل أدبي في الحالات الإنسانية الأكثر سوداوية وتحلل وتفكِك وتشرح وتؤصِل لحرية جديدة هي حرية التناول مع البشاعة الإنسانية بجمالية لا باشمئزاز .

مسرحية ذهان



تمثل مسرحية "ذهان 4.48" وقتًا في حياة سارة كين كانت فيه مكتئبة بدرجة عالية جدا وبلغ اكتئابها درجة لا تُحتَمَل فالتوازن الكيميائي حدث فيه خللا كبيرا ووصل إلى أقصى مراحل انحرافه.

المسرحية سرد للألم يحاكي رحلة مذهلة مكتوبة ومدونة ومشروح تفاصيلها داخل روح شعرية لكنها معذبة.وعلى الرغم من كل العلاجات التي تلقتها فقد رفضت ذلك وانتحرت في النهاية.

ربما يعدها البعض سيرة ذاتية ولكنها في نظري ليست كذلك بسبب الانفتاح في الجنس الأدبي كشكل والمرونة الشديدة.فهي لم تأخذ الشكل الكلاسيكي للمسرحية من تحديد الأدوار والشخصيات على المسرح أو تاريخهم أو سنهم وكذلك لم تكتب إطار زمني أو مكاني وربما الأمر هلاوس وذهانات وشخوص خيالية مضطربة جدا كانت تقول في رأسها الجمل وتختفي وعلى الرغم من ذلك هناك بعض المقاطع بين طبيب ومريض والمسرحية غالبيتها مكتوبة بضمير المتكلم.

تقارن باستمرار بين ما كانت عليه وما أصبحت عليه وفقد الكثير من الافعال البديهية الجاهزة مثل الأكل والجنس وانتهاء العلاقة مع الجسد ونشوته حتى أصبح عبء كبير جدا عليها بسبب جبرية احتياجاته.

التلقي لأدب الانتحار

الناس ضد الأدب البشع بحجة أنها مريضة وأن ما تكتبه غير موجود فى النفس الإنسانية وفى الواقع المَعيش. كأنها اختلقت هذا العنف والبشاعة من داخلها فقط وأن الأفكار التى أنتجتها عن النفس الإنسانية أفكارا غير حقيقية.

هناك تابو خفي هو الموت ،تابو ملعون من كل الأنوات إلا أنوات قليلة جدا وذلك يظهر عند تهديده للأشخاص بشكل مباشر أو غير مباشر

والشكل غير المباشر هو المعاني السوداوية ،هو المجازات المضطربة،هو حرية العقل لأقصى درجة.

5. التصوف (الحلاج و النفري)



المقدمة:

ثمة بعد لاعقلاني لأي إنسان حتى وإن كان بعدا ليس ميتافيزقيا لقلة الإدراك والعلم بالعالم بشكل كامل والبعد اللاعقلاني ذلك يتمثل في التخييل وفي السعادة أو الألم به على حسب الإدارة الذاتية للشخص للنشاط ذلك.جميع الناس لها قدر من الحياة في المتَخيَل ولها قدر من الإيمان بمتخَيلاتها الذاتية ومتخَيَلات الآخرين وهذه التخييلات وسيلة قوية للإدراك والمعرفة والسعادة وخلق السيناريوهات المختلفة التي يتحكم فيها الشخص بالكامل ويفرد فيها ما يتوق إليه ولا أقصد باللاعقلانية خطأها أو صوابها بل ما هو مضاد للمنطق.

لذلك أقسم اللاعقلانية ل:

.1جزء له بعد ديني،أي له اعتمادية على تصورات ماورائية خارجة عن الذات

.2جزء وجودي له علاقة بالمجهول الذي يقع في إطار الذات ويمس مستقبلها أو ماضيها

المعتقدات اللاعقلانية

معنى الاعتقاد هو "المقصود بالأفكار والمعتقدات مجموعة من وجهات النظر والأفكار التي يتبناها الفرد عن نفسه وعن الآخرين ،والفرد عندما يواجه أي موقف أو حدث فإنه ينظر إليه ويتعامل معه وفق فلسفته العامة،فيشعر بالتهديد أو الطمأنينة،بالحب أو الكراهية،بالقلق أو الهدوء،بالاقبال أو الإحجام،حسب ما تمليه فلسفته العامة ووجهات نظره وتوقعاته عن الحياة وعن الاخرين"[1]

المعتقدات اللاعقلانية يعرِفها ألبرت إليس بأنها "تلك المجموعة من الأفكار الخاطئة ،وغير المنطقية،التي تتميز بعدم موضوعيتها والمبنية

على توقعات وتعميمات خاطئة،وعلى مزيج من الظن ،والتنبؤ والمبالغة ،والتهويل،بدرجة لا تتفق والإمكانات الفعلية للفرد"[2]

من هذه المعتقدات اللاعقلانية هي الاعتقاد بكون الشخص إلها أو الترميز بلسان الإله وهذا يحدث في الشعر كثيرا بالتقمص لكائنات ميثولوجية أو كائنات بشرية تراثية وذلك بسبب الوحدة النفسية فمن علامات الوحدة الخلق،من علامتها استخدام ذات أخرى للحديث،لسان اخر،لون،والوحدة التي تم المشي فيها لاخرها،توصل من هرم الوجود لعدمه.

فسيكولوجية الصوفي الذي له إنتاج لغوي والذي ليس له إنتاج لغوي غامضة لأن التجلى الذي يحدث لهم لا يمكن نقله باللغة كاملا ولا بالمجاورة وإن تم نقل جزءا زهيدا منه بالفعل فالسيكولوجية غائبة لأنه شيء ذاتي جدا فليس كل الصوفية خالقين أدبيا وشعريا .

من السهل تصنيف الأشخاص الذين يُرمِزوا لأنفسهم بالإله بلغة شعرية أو غيرها بالجنون أو الكفر أو أي تهمة تسد الفهم المنطقي للامعقوليتهم وتفريغ سيكولوجيتهم،ومن أسباب تلك التصانيف هو الحاجة للفهم السهل في المرضنة أو التكفير فأساس التصنيف حجب معقولية المصنَف لأنها تتماس مع تهديد لاعتقادات مَن صنفه وخصوصا في مجال التصنيف بالجنون والكفر.ومن الصعب تخيل ما يجوز في نفس الشاعر بالنسبة إلى نفس بقية الناس.

خطاب الصوفية

التصوف خطاب لاعقلاني لأنه تجربة تعتمد على الذوق والفاعل في إثارتها الانفعال فلا تعتمد على العقل في الاستنباط ولا على تخريجه للمعرفة ولا سيطرته الكاملة أو الجزئية فالمعرفة عندهم معرفة عرفانية

لذلك ممكن أن يعد أنه خطاب ضمني "إن الخطاب الصوفي خطاب غير مباشر فهو أقرب إلى الخطاب الضمني الذي يعارض الخطاب المباشر فالخطاب الضمني توليد لمستويات الأويل إلى ما لا نهاية ويمتلك كل خطاب ضمني خلفية تحيل إلى الجماعة السوسيو_ثقافية المنتجة لخطابه"[3]وينتقل هذا إلى لغتهم وصعوبتها في العلاقتين بين المتصوف واللغة وبين القارىء ولغة المتصوفة فالأول"إن هذه الصعوبات التي يعانيها المتصوف مع الكلمات هي،في نهاية التحليل صعوبات مع المنطق،فاللغة هي الوجه الآخر ،المادي للمنطق"[4] و الثاني"لغة المتصوفة شرود لا تنقاد إلا لأهلها ،كتوم لمدخراتها،ضنينة بمستوداعتها على غير السالكين سبلها."[5]

العلاقة مع الغائب ،العلاقة مع المطلق يجب أن تكون علاقة لاعقلانية بالضرورة كون المتعالق الأول مقيد وكون المتعالق الثاني غائبا والعلاقة من طرف واحد ماديا فالمتعالق الثاني لا علاقة له بشيء كونه لا يقيد بأي رابطة.

يعزو الأمر بالترميز بالكتابة دلاليا بالإله إلى القدرة الكلية والمعرفة الكلية أي إلى صفات المطلق فمساحة القدرة والحديث بذلك تكون لانهائية والإمكانية لأي شيء تكون لانهائية كذلك والشاعر له نفس مأهولة بالتخييل عاجزة بالمادية عن تحقيق مجازاته بشكل واقعي ،وذلك من الاستشعار الشديد لكل شيء والتجريد الذي يربطه بالمفاهيم الأولى.فالشاعر يرتاح بالخلق وخصوصا بهذا الخلق لأن الأمر ليس تفريغا وإنما تحقيقا للذات،ونقل وعيه وتعيينه للامحدود وأسه الاحتمال لإصدار معنى مباشر أو التأشير له.ولأن ذلك سادية باطنية على الذات في تحريك الهوية وتغييرها هذه الأخيرة المحضة إلى المطلق.التعيين في قصيدة نوع من اللانهائية رغم أنها تعيين للذات في حروف محدودة فالشعر يلضم المسافات بين الغامض والمعلوم ويقدم رؤية لامنطقية

ولاعلمية.لذلك كان أكبر الشاطحين شعراء بسبب قدرة اللغة على الإيهام بالقدرة الكلية وقدرة مخيلاتهم على ذلك أيضا. " الشاعر يُجيز لنفسه كل ما يُجيزه فعل الخالق : الوحدة ، والتميز ، والفرادة "[6] وأيضا بسبب رغبة الصوفي في حالتنا بعدم التعبير بشكل كامل "وقال لي:أذنت لك في أصحابك بأوقفني،وأذنت لك في أصحابك بيا عبد،ولم آذن لك بأن تكشف عنيّ،ولا بأن تحدث كيف تراني"[7]

الحلاج

لا تفهم الأزمنة الشاعر ،لا يفهمه حاضره،لأنه يتخطى نهايات الاستكشافات المعنائية،والحلاج شاعر توحد في المعنى باللغة ودخل إلى"واقع لا يضطر فيه الشاعر أن يبتعد أو يقترب أو يواجه صعوبات وصدامات،كونه قد أصبح مالكا للوجود كله،وبعبارة أخرى,الإله الذي يقدر على فعل أي شيء"[8] ولذة الوحيد متطورة عن المادية إلى المعاني،فهي أعماق فسيولوجية ومتاهات وأمدية.والأمرعنده في الوقت والموت،وهاجس النهاية الذي يسعر الإرادة للتجريب في التقمص والتخريب للسائد الدلالي والاكتشاف في المجهول وإن كانت النهاية معلومة منها إشارات في الشهود فيزود الأمر التوق لها حتى لو كان الاكتشاف بالموت:

أقتلوني يا ثقاتي   إنّ في قتلي حياتي

ومماتي في حياتي   وحياتي في مماتي [9]

الشعر على عكس الأدب الآخر،تعبير مباشر عن الرؤى التي يعتنقها الشاعر أو الذي يؤشر لها ويرمِز لها فلا يعبر إلا عن ما يعتقده أو يفكر فيه أو يتصوره ولا يختلف شعر الشاعر الواحد إلا على مدار الزمن وفي حالة الحلاج فهو خرج من سياق صوفي ومداه"لا يمكن انتزاع

الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي يشتبك بها،ذلك أن أدبه يقوم بمهمة تمثيلها،وبيان موقعه فيها فلا يطرح موضوع الهوية في السرد والاعتراف بها،إلا على خلفية مركبة من الأسئلة الشخصية والجماعية،وتبادل المواقع فيما بينهما فالكاتب منبثق من سياق ثقافي ،وتجد الإشكاليات المثارة كافة في مجتمعه درجة من الحضور في مدونته السردية"[10]والظروف التي تخلق الشاعر المتخطي الشاطح عموما أعقد وأكثر ندرة من التي تخلق أي خالق آخر.والسيكولوجية أيضا له وذلك بسبب اللاعقلانية البديهية فيه في تناول العلاقات بين الموجودات والمجردات ورغبته في أن يكون مجموع الأنوات والآخرون في التكوين كله.فبودلير يقول في هذا الشأن"الشاعر يدخل ،مت أراد،في شخصية أي كان".كما أنه ضد الدلالات الأصولية جميعها فهو يحرك ويغير ويبدل ويهدم ويخلق التأويلات"الشاعر بوصفه خلاّقا لا " يصلح " . إنه على العكس " يهدم " من أجل الوصول إلى ما هو أجمل وأفضل . حين يكون الشعر " إصلاحا " يلغى نفسه .والشاعر ، إذا ، ليس صوت " الجمع " ، وإنما هو صوت الوجود والمعنى ، وصوت نفسه عبرهما " [11]كأنه غدة التأويلات للعالم،سلطة للتمدد لخارج الشاعر من داخله،لخارج النص من داخله،لخارج الكون من داخل المعنى.

النفري

النفري له مواقف بليغة،مجموعة من الأسفار الصوفية،مليئة بالمعاني والدلالات والأحوال مطحونة معا ومصقولة لهذا الصوفي المتفكِر الغائب بفرط ، يفنى فيها وتلتحم الألسنة الجوانية لا الشكلية ويتركز الحضور الآخر للمطلق فيه فيمارس وجوده بالحديث ،تنتهى فيها الأضداد لأنه يصير كمطلق خالقهم و تعتمد على الاتصال المباشر به،إنها رحلة بعيدة ،رحلة مقيد إلى مطلق،رحلة ضمير المتكلم الأناوي إلى لسان كل شيء.وسمى كل شذرة بوقفة وهي"مقام فناء ذات الطالب

في ذات المطلوب وسميت وقفة للوقوف فيها عن الطلب.."[12]ويدلو بأوقفني أي الحق في جميعها ويتكلم الحق على لسان النفري وهنا "يتخلص من الأنا التجريبية ،أي يتخلص من جميع الإحساسات والصور الحسية ،وجميع الأفكار المجردة وعمليات الاستدلال والإرادة والمحتويات الذهنية الجزئية الأخرى..وعندئذ تنبثق ،إلى النور الأنا الخالصة التي كانت مخبئة عادة"[13]ففي حين يعتمد الحلاج على الشطح يعتمد النفري على الوقفة وفي معنى الوقفة يدلي النفري "الوقفة نار السوى فإن أحرقته بها وإلا أحرقتك به"[14]،"قلت:معناه أن مشهد الوقفة لا يبقى معه أثر للغيرية وهذا هو معنى إحراق السوى بالوقفة،وأما إذا لم يتم المشهد فإن الوقفة تنفض السالك عنها كما تقدم فينحجب مع بقائه مع ملاحظة السوى،وذلك هو احتراقه بالسوى"[15]فالوقفة تعبير عن فناء الحدود بين الأنا والغير الإلهي وخروج الذات من السوى فالذي لا سوى له هو من يكن كل شيء.

الشطح

الشطح عند الطوسي هو (عبارة مستغرقة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته)[16] وهذ التطرف في الوجد يسيطر على الصوفي ولا يجعل لغته واضحة ليس لنقص المعلوم فيها بل لصعوبة الشرح فيؤشر ويرمِز والحلاج من مستخدمي الترميز بشكل كبير "وما زاده الرمز إلا مغايرة تراوح فيها الترميز بين البداهة والتقصد،فكانت المضامين لا تنكشف إلا بمقدار ولا تبين إلا بأقدار.وبين إغراب الرمز الصوفي بداهة وإغرابه قصدا تراوحت القراءات فهما وتأويلا وتدبرا كل بحسب أفقه وكفاءته" [17]فيلجأ القارىء إلى التأويل لأن القراءة النصية الحرفية توقعه في معنى مباشر سطحي وبالتالي الحكم على الشاطح، "لا يمكن تطبيق المقولات الأخلاقية ومواصفات الفضائل على الشخصيات القوية التي تطرح نفسها على بساط البحث والتي لا تسمح

لمجرى الأحداث العرضي أن يؤثر فيها،بل تبدو منذ بداية حياتها منجذبة بقوة نحو هدف خاص بها تستشعره وتكتفه شيئا فشيئا ،وينتظم كل شيء إزاءه ،وهو يشكل مغزى ماهية هذه الشخصيات ومعنى مصائرها."[18] فأصبح على عاتق القارىء من خلال معارفه وعلومه ورؤاه أن يفهم النص من خلالهم ولذلك لا تنتهي دلالات النصوص الرمزية ومنها الصوفية ، يقول فوكو" إن المسافة الكبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه وما تومئ إليه وما تستره ، إلا أن ذلك التباعد ذاته هو ما يجعل عمليَّة التأويل ممكنة وتلك المسافة وما تتطلّبه من عنت وجهد ومن شكٍّ وتساؤل هي التي ترفع القراءة إلى مرتبة تجعلها فناً من الفنون" والآداب الصوفية بعمومها تعتمد على الرمز لما له من بعد آخر غير واضح يكون فيه مكنون القصد"طبيعة الرمز تقوم على أساس ثنائي يجمع بين المعنى الظاهري الذي يتم الكشف عنه، عن طريق المعرفة الحسية المباشرة،والمعنى الباطني الذي يتم استكشافه عن طريق الإيحاء، والإدراك الحسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر الحسية"[19] والتأويل يختلف باختلاف القارىء ويختلف باختلاف الحالة النفسية للقارىء الواحد ويختلف باختلاف المعارف له.

"أنا الحق"هي شطحة فنت فيها الحدود ونُفِيَت بين الذات الحلاجية والإلهي وضياع الحدود ذلك تستوجبه حرية ذاتية وقدرة على التلاشي والانغماس فيه. والفناء هنا صاعد ووفي ،صاعد لأنه فناء محدود في لامحدود ووفي لأنه فناء للكل وتبديل للهوية واللسان.ولم يستغل الحلاج الفناء للتشريع مثلا أو للتحريم والتحليل بل بغرض الوجد ومن نازع الوجد وهذا يختلف بالمطلق عن من يستخدمون الله في أغراض شخصية.

القناع بالمطلق والبعد الأسطوري

تقنية القناع /الصورة الشعرية مستخدمة كأحد أشكال الرمز في الشطح ولكن القناع هنا هو المطلق والمستخدِم هو المقيد ،كمحاولة منه للتمزق لكي يكون غيره،والغير هنا هو الكلي بما فيه هو. فالحلاج أو النفري تهيؤ محلوم للمطلق، كل شيء في يده طيع له ، كل شيء مدرَكة ماهيته، كل شيء نيء للمجاز والكتابة.فالمطلق أكبر حلم ممكن للصوفي وأكبر حلم ممكن للشاعر.والاستدعاء من التراث والأزل ولكن القناع هذا أكثر الأقنعة فرادة وتأويلا فحمولة القناع طاقة مأهولة فالمطلق"مقولة فلسفية غير مشروطة،غير نسبية ومستقلة،تدل على اللاتناهي واللامحدودية،وهو لا يتوقف على شيء آخر عدا نفسه ،يخلق_الخلق بمعنى التقدير والإيجاد_كل الوجود وهو على كل شيء قدير[20] والحكم بالمنطقية على الشِعر حكم متعسف كون الشعر رؤيا متعدية للمنطق ونافذة ماورائه" "فالشاعر الحق لا يعبر عن تجربته الخاصة بل يعبر عن المقدس ويعبر إليه ويسمي الوجود في ماهيته على نحو قدري ،وبذلك تنمحي الذات إزاء الوجود ،وينسحب الشاعر كتجربة ذاتية وكمقام تلفظي إزاء شعر اللغة"[21]ويمكن وضع طواسين الحلاج ومواقف النفري في إطار قصائد الرؤيا أو نثر الرؤيا"القصيدة الرؤيا :قراءة جديدة لتاريخ الإنسان في الكون أو رؤية جديدة للوضعية الإنسانية ،تفترض إبداع منظومة من القيم،والعلاقات،عن طريق خلق رموز أو صورة تخترق الانقطاعات الراهنة ،بجذورها النفسية ،والتاريخية،والكونية،كما تنهض بالخاص إلى شرفة العام"[22]فهم يأخذون حمولة الرمز ويوظفوها بشكل مغاير أسطوري "هذا التركيب لنسق لغة الشعر مع نسق الرمز أو الأسطورة،يؤسس لتراتبية لغوية "عبر خلق تشاكلية جزئية بين مجموعة من العلامات،وأخرى من المحتويات للغتين متباينتين على التوالي"،من هنا نرى الأسطورة لا تلبث أن تندمج في لغة الشاعر ،وتصبح مبدأ بنويا مؤسسا لشعريته عبر فعل إيحائي متبادل،توحي منه الأولى إلى الثانية عبر تحميلها بقيم دلالية إضافية بينما توحي الثانية

منه إلى الأولى عبر التذكير بها ،وبين هذه وتلك جهد مشترك في إقامة وظائف التفكير والتعبير والتواصل"[23[

فبالتالي يحصل على دلالات لغتين لغة الشعر ولغة الأسطورة.

المطلق، ليس منطقة لغة

والكائن المستَدعى هو المطلق الإسلامي بشكل تحدثي عن ذاته مع بعض التفاعل مع أشكال الأسطورة الإسلامية مثل طاسين إبليس الذي يتحدث فيه عن إبليس والطرد بنظرة مغايرة.والتفاعل والعلاقة بينه وبين الذات التى تتدرج لكي تكوِنه والأداة المتبعة الخارجية اللغة والأداة الجوانية الوجد وهذه المنطقة أي منطقة المطلق،ليست منطقة لغة، فالحديث عن نفس المطلق أو عنه بشكل موسع تنتفي فيها اللغة بشكل شبه كامل بأساليبها التعبيرية والتصويرية ففي النشوة تخف اللغة وتنعدم وإن ظهرت تظهر اللغة التجريدية وهذا يظهر في لغة النفري والحلاج "يمكن فهم اللغة التجريدية بأنها اتجاه عميق نحو صور خالصة ومجردة وكلية لموضوعات الأدب وعوالم الجمال والشعور والاحساس والمعنى ،التي تعصف بنفس الشاعر وتلهمه"[24] الكتابة بهذه الطريقة التي لا يمكن أن تُعَلَم لا بالتدريس ولا بالتقليد ولا بالتأمل فهي أصالة صعبة للغاية وربما تغوي لأكثر المواضيع تلغيزا لكي تحقق ذاتها وهي الكتابة للمطلق وعنه وبلسانه وتقنع بقدرته على ذلك حيث كل الأشياء أمامه طيعة. فاللغة التجريدية ليست لغة يومية بالمقارنة مع اللغة السائدة في الكتابة ،تحمل أفق دلالي ضخم جدا وممكن أن يُكوِن هذا الأفق صعوبة في التعيين للفهم لذلك توصف بالغرابة .

يقول النفري " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" يتحدث النفري عن اتساع محل الرؤية فى المشاهدة الباطنية،اتساع أرض المعاني في

الرائي والمرئي.وأن اللغة محدودة بطبيعتها ففي الشهود لا توجد لغة لأنه لا توجد حاجة للتواصل لا مع المشَاهد ولا مع الذات حتى فكفايته الكاملة في المشاهدة فقط ولا توجد مشابهة لما يتم شهوده مع أي معرفة سابقة ولكن بما أن الشهود لا يدوم فيُؤشر ويُرمز ويُجرد.

المراجع:

1.elias,A &abrams,M(1994):rational behavior therapy in the treatment of stress management,british journal of guidance &counseling,vol 22 issue

.2أحمد ليلى،العلاقة بين المعتقدات اللاعقلانية وصحة الفرد،مجلة تطوير العلوم الاجتماعية ص150

.3أحمد الطريبق،الخطاب وخطاب الحقيقة،مبحث في لغة الإشارة لصوفية،مجلة فكر ونقد العد 40 ص65

.4جلجال عبدالقادر،العقلانية واللاعقلانية التصوف أنموذجا،مجلة متون،العدد الرابع ص183

.5الساسي عمامرة،الخطاب الصوفي وإشكالاته التواصلية_الطريقة التجانية أنموذجا_

.6أدونيس ،رأس اللغة ، جسم الصحراء

7.النفري،المواقف،ص107

8.جنبلاط الغرابي،الازدواجية الوجدانية في سيكولوجية الشاعر

9..ديوان الحلاج

10.عبدالله إبراهيم،السرد،والاعتراف،والهوية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،لبنان 2011

11.أدونيس ،رأس اللغة،جسم الصحراء

12.عفيف الدين التلمساني،شرح مواقف النفري،الهيئة المصرية للكتب ص 115

. .13ولتر ستيس،التصوف والفلسفة ترجمة أ.د.إمام عبدالفتاح ص 203

14.النفري،المواقف والمخاطبات،ص10

15.عفيف الدين التلمساني،شرح مواقف النفري،مركز المحروسة ص117

16.اللمع ص 453

17.أ.أسماء خوالدية،تأويل الخطاب الصوفي متراوحا بين الإبانة والطلسمة _الحلاج نموذجا_،مجلة فتوحات جوان 2015 ص 166

18.روجيه أرنالديز،الحلاج،السعي للمطلق ص16

.19خلود ترمانيني ، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، مخطوطة جامعة حلب، إشراف الدكتور أحمد زياد محبك، ص281.

.20جميل صليبا،المعجم الفلسفي،ص39

..21أ.عمرون مليكة،الانفتاح الشعري للوجود_هولدرلين وهيدجر_

.22خالدة سعيد،حركية الإبداع،دار العودة،بيروت ص 190

.23عيادي خالد،النص الشعري بين مدلولي الأسطورة التقريري والايحائي

24.د.أنور غني الموسوي،التجريدية في الكتابة ص33

6. ألبير كامو وفلسفة العبثية ورواية الغريب



وفقًا للعبثية ، من الطبيعي أن يبحث البشر عن معنى للحياة. ومع ذلك ، يحدث الصراع عندما نذهب للقيام بذلك ونجد أن الكون بارد حقًا وفوضوي وخالي تمامًا من أي معنى على الإطلاق. هذا التناقض بين بحث عقولنا عن المعنى وواقع الطبيعة هو ما يسميه كامو "العبث."

ولسوء الحظ ، ليس لدينا خيار سوى مواجهتها وحل هذه المعضلة الصغيرة.

كيف نفعل ذلك؟ يقول كامو إن لدينا ثلاثة خيارات وعلينا أن نختار واحدًا.

1.الانتحار

الأول هو الانتحار. هذه ليست فكرة جيدة ، كما يوضح كامو ، لأنها تجعل العبث أكثر عبثية وتنهي حياتنا ، والتي كانت نوعا ما معجزة في البداية.

2." قفزة الإيمان"

ثم هناك الخيار الثاني ، "قفزة الإيمان". في الأساس ، يمكننا أن نفعل ما يشير إليه كامو "بالانتحار الفلسفي" والتظاهر بوجود قوة أعلى تمنح حياتنا معنى - بمعنى آخر ، الله. علينا أن نتظاهر بأن التخيل هو الحقيقة الفعلية وأن نقبل دورًا محدودًا للحرية في حياتنا. بقبول قواعد الإيمان الأخلاقية المفروضة ، قد نقوم بقمع ما نؤمن به حقًا ونريده في أعماقنا.

3. احتضان العبث

أخيرًا ، لدينا الخيار الثالث ، حيث يمكننا احتضان العبث وإدراك أننا أحرار حقًا. من هناك ، نحن أحرار في السعي وراء أي معنى نريده في الحياة والقيام بما يجعلنا أسعد.

بالطبع كان يعتقد أن اعتناق العبث كان الخيار الصحيح والمنطقي الوحيد الذي يمكننا القيام به.

عندما نفعل هذا ، فإن المعنى الوحيد الموجود في العالم هو ذاتي بحت. إنه معنى نخلقه ، ويجب أن "نستخلص نتيجة العاطفة" ، كما يكتب ، أو نختبر الحياة بإخلاص قدر الإمكان كل يوم.

ما الذي يجب أن نفعله لتجربة الحياة بإخلاص قدر الإمكان ، وفقًا لكامو ، كل ما يجعلنا لا نريد قتل أنفسنا في تلك اللحظة.

علينا أن نختار ما نريد أن نصنعه من الحياة ، فلماذا لا نفعل الأشياء التي تجلب لنا السعادة والتي نستمتع بها؟ كان كامو نفسه يحب الموضة ، والمرأة الجميلة ، والطعام الفاخر. لكن الأمر متروك لك لتقرر بنفسك ما تريد السعي وراءه.

بالطبع ، ستكون هناك صعوبات في حياتنا. بعد كل شيء ، الحياة نفسها هي صراع كبير لا يمكننا حتى البدء في فهمه. لكن يجب أن "نتخيل سيزيف سعيدًا" ، ونحتضن النضال ، ونحاول أن نكون أسعد ما يمكننا على الرغم من هذا الافتقار إلى المعنى.

مشاكل محتملة مع العبثية

1. الحجة الأساسية لا معنى لها

أولاً ، ربما لاحظت أن العبثية تبدو وكأنها تناقض نفسها فورًا. إذا كان كل شيء في الكون فوضويًا ، وعبثيًا ، وخاليًا من المعنى ، فإن منطقنا وعقلنا - وهو نفس السبب الذي استخدمه كامو لبناء خياراته الثلاثة - لا معنى له أيضًا.

بعد كل شيء ، الإنسان جزء من الكون. لذلك ، لا ينبغي لنا حتى أن نبدأ في فهم ما يجب القيام به ولا يمكننا الوثوق في أننا نتخذ القرار

الصحيح. أو أنه لا يوجد سوى ثلاثة قرارات أساسية يجب اتخاذها ، إذا كانت القرارات في الواقع شيئًا.

2. هناك أشياء لا يمكن الاعتماد عليها أكثر من الأشياء الأخرى

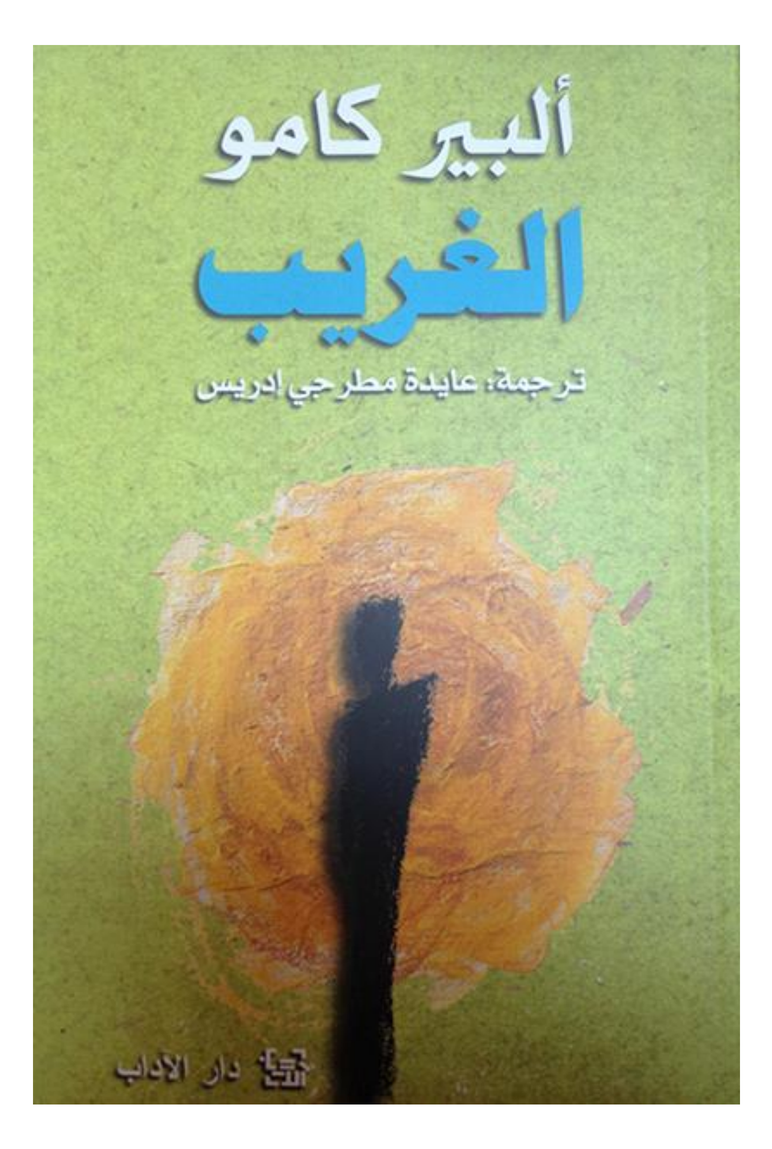
بعد ذلك ، صحيح أننا لا نعرف شيئًا مؤكدًا بنسبة 100٪ ، ولكن هناك بالتأكيد بعض الأشياء التي لا يمكن الاعتماد عليها أكثر من غيرها. يخبرنا المنطق البايزي أن لدينا سببًا وجيهًا للإيمان بالمذهب الطبيعي ، أو بالفلسفة القائلة بأن كل شيء في الكون هو طبيعة وقوانين الطبيعة.

لدينا سبب وجيه للاعتقاد بوجود نظام وبنية فعلية للكون. عندما نستيقظ في الصباح ، نحن على يقين من أننا لن نطير من فراشنا لأن قوانين الطبيعة الأساسية قررت عدم العمل في ذلك اليوم.

اتضح أن الكون ليس فوضويًا تمامًا. إنه يتبع القوانين الطبيعية ويمكن التنبؤ به. هذا يعني أنه يمكننا بناء معنى حقيقي في حياتنا. المعنى يمكننا الاتفاق بشكل موضوعي إلى حد ما ، على الأقل في ثقافات ومجتمعات معينة.

هذا يلقي بفكرة كامو الرئيسية عن العبثية إلى حد ما. يبدو أن الأساس الفلسفي الكامن وراء العبثية ليس متماسكًا منطقيًا.

رواية الغريب:



رواية فلسفية وحالة من الشحوب العارم للبطل من اللامبالاة العميقة ،من العجز أو لنقل عدم الإرادة في التواصل والتواصل بشكل عميق فهو مغترب بشكل تدرجي في الرواية عن ذاته وعن المجتمع بأخلاقه وأعرافه.عاطفته باردة بشدة، جزين وحزنه حتى ليس حيويا بل

بارد.يتفاعل بنفس الدرجة مع كل شيء ،بلا شغف،بلا حلم،يرفض المعنى الديني والعلماني للعالم.البطل عبثي بدرجة كبيرة ،يعتقد في لامعنى كل شيء ولا معنى وجوده ولامعنى حيوات الناس حوله.
ويظهر ذلك في عدم علائقيته مع أى أحد فالرواية تبدأ بخبر وفاة والدته في دار مسنين وهو يحيا في العاصمة الجزائرية ويذهب فاترا للمعزي ويستغرب أو لا يصدق وجود معزين.سلسلة من الأفعال العبثية التي يقوم بها بلامبالاة شديدة وشحوب إرادي.تخبره امرأة بالرغبة في الزواج به فيرد بلامبالاة ،تموت والدته ، يخبره مديره أنه ممكن أن ينتقل لباريس فلا يرد بحماسة ،يقتل الرجل العربي بلامبالاة وهو لا يعرف لم قتله ؟يسجن ويحكم عليه بالاعدام بقطع الرأس ، يحاول القس إقناعه بطلب الغفران ويسأله القاضي قبلها بإيمانه بالله فيقول أنه لا يؤمن بالله.

لم قتل ميرسولت العربي؟ هذا السؤال الجوهري ،إنه لا يشعر أن حياته مهمة ولا حتى حياة العربي ولا حياة أى أحد والمجتمع لا يفهم هذه الطريقة العدمية في التفكير لأن هناك قانون يخضع له الجميع ودليل على إقتناعه بأفكاره هو عدم الندم على ما فعله.لا يفهم العالم اخلاق العدمي فهو يصنفه بوحش بارد ولكن أيضا سؤال هنا لم يظن العدمي في أن الأفعال غير القانونية والأخلاقية بالمجتمع هي المستباحَة له لفعله؟ ربما لأن عبثية الأمر تجعل كل الأفعال لها نفس الدرجة من اللامعنى وأيضا بحثا مكنونا عن أى تأثير فيه.أو أنه يدين العالم الذي وصله معنائيا للامعنى بابتذال كل شيء وبعدم وجود قيمة لأي شيء.

البعد الزمني لا يوجد عند العبثي فهو كان ممكن أن يفعل أى شيء غير قتل العربي لكن نظام عقله لا يضع بعدا زمنيا لأفعاله رغم أن من محفزات الايمان بالعبثية هي البعد الزمني للعالم ولكل شيء.

عبثية العبثية لكامو فهو يكتب رواية يصف فيها حياة العبثي ولكن هذا أيضا من الأفعال العبثية فلا قيمة لذلك أيضا ولكن تبرير ذلك في رأيي أن الخلق من الأفعال الأقل "لامعنى" عند كامو أى أنه من الأفعال ربما التي يعمق فيها فلسفة العبث لأن العبث هو النظر من فوق للعالم وللوجود الذاتي والخلق يهديه ذك في مماثلة الخلق للشخصيات في الرواية

الراوي ميرسولت شاب يعيش في الجزائر العاصمة. بعد تلقيه برقية تبلغه بوفاة والدته ، استقل الحافلة إلى مارينغو ، حيث كانت والدته تعيش في منزل لكبار السن. ينام طوال الرحلة تقريبًا. عندما وصل ، تحدث إلى مدير المنزل. سمح المخرج لميرسولت برؤية والدته ، لكن ميرسولت وجدت أن جسدها قد تم ختمه بالفعل في التابوت. يرفض عرض القائم بالأعمال بفتح التابوت.

في تلك الليلة ، ظل ميرسولت يقظًا على جسد والدته. يظل القائم بالأعمال الثرثار معه طوال الوقت ، مما يثير استيائه. ميرسولت يدخن سيجارة ويشرب القهوة ويغفو. في صباح اليوم التالي ، قبل الجنازة ، التقى بالمدير مرة أخرى. أخبره المدير أن توماس بيريز ، وهو رجل عجوز كان قريبًا جدًا من والدة ميرسولت ، سيحضر مراسم الجنازة. يتوجه موكب الجنازة إلى قرية محلية صغيرة ، لكن بيريز يجد صعوبة في مواكبة الأمر ، وفي النهاية يغمى عليه من الحرارة. يذكر ميرسولت أنه يتذكر القليل من الجنازة. في تلك الليلة ، عاد بسعادة إلى الجزائر العاصمة.

في اليوم التالي ، ذهب ميرسولت إلى الشاطئ العام للسباحة. وهناك التقى بماري كاردونا ، زميلته السابقة في العمل. يحدد الاثنان موعدًا لمشاهدة فيلم كوميدي في دار السينما في ذلك المساء. بعد الفيلم يقضون

الليل معًا. عندما استيقظ ميرسولت ، ذهبت ماري. يبقى في سريره حتى الظهر ثم يجلس في شرفته حتى المساء ، يشاهد الناس يمرون في الشارع.

في اليوم التالي ، الاثنين ، يعود ميرسولت إلى العمل. يتناول الغداء مع صديقه إيمانويل ثم يعمل طوال فترة بعد الظهر. بينما كان يمشي في الطابق العلوي إلى شقته في تلك الليلة ، صادف ميرسولت سالامانو ، وهو رجل عجوز يعيش في مبناه ويمتلك كلبًا طائرًا. يلتقي ميرسولت أيضًا مع جاره ريموند سينتس ، الذي يشاع على نطاق واسع أنه قواد. يدعو ريموند ميرسولت لتناول العشاء. خلال الوجبة ، يروي ريموند كيف ضرب عشيقته بعد أن اكتشف أنها كانت تخونه. نتيجة لذلك ، دخل في معركة مع شقيقها. يريد ريموند الآن أن يعذب عشيقته أكثر ، لكنه يحتاج إلى ميرسولت لكتابة رسالة لإغراء عشيقته بالعودة إليه. وافق ميرسولت على الرسالة وكتبها في تلك الليلة.

في يوم السبت التالي ، زارت ماري ميرسولت في شقته. سألت ميرسولت عما إذا كان يحبها ، فأجاب أنه "لا يعني ذلك شيئًا ،" ولكن على الأرجح لا. ثم سمع الاثنان صراخًا قادمًا من شقة ريموند. يخرجون إلى القاعة ويشاهدون وصول شرطي. صفع الشرطي ريموند وقال إنه سيتم استدعاؤه إلى مركز الشرطة لضرب عشيقته. لاحقًا ، طلب ريموند من ميرسولت أن يشهد نيابة عنه ، ووافق ميرسولت على ذلك. في تلك الليلة ، صادف ريموند سالامانو ، الذي يأسف أن كلبه قد هرب.

سألت ماري ميرسولت عما إذا كان يريد الزواج منها. يجيب بلا مبالاة لكنه يقول إنه يمكنهم الزواج إذا أرادت ذلك ، فيصبحون مخطوبين. يوم الأحد التالي ، ذهب ميرسولت وماري وريموند إلى منزل على الشاطئ يملكه ماسون ، أحد أصدقاء ريموند. يسبحون بسعادة في المحيط ثم يتناولون الغداء. بعد ظهر ذلك اليوم ، واجه ماسون وريموند وميرسولت عربين على الشاطئ ، أحدهما شقيق عشيقة ريموند. اندلع قتال وطعن ريموند. بعد العناية بجراحه ، عاد ريموند إلى الشاطئ مع ميرسولت. يجدون العرب في الربيع. يفكر ريموند في إطلاق النار عليهم بمسدسه ، لكن ميرسولت تحدث معه للخروج منه وأخذ البندقية بعيدًا. ولكن لاحقًا ، عاد ميرسولت إلى الربيع ليبرد ، وبدون سبب واضح ، أطلق النار على شقيق عشيقة ريموند.

تم القبض على ميرسولت وزج به في السجن. يبدو محاميه بالاشمئزاز من افتقار ميرسولت للندم على جريمته ، وعلى وجه الخصوص ، بسبب عدم حزن ميرسولت على جنازة والدته. لاحقًا ، يلتقي ميرسولت بقاضي التحقيق ، الذي لا يستطيع فهم تصرفات ميرسولت. يلوح القاضي بصليب ويطالب ميرسولت أن يضع إيمانه بالله. يرفض ميرسولت ، ويصر على أنه لا يؤمن بالله. لا يستطيع القاضي قبول افتقار ميرسولت إلى الإيمان ، وفي النهاية يطلق عليه لقب "السيد المسيح الدجال."

ذات يوم ، قامت ماري بزيارة ميرسولت في السجن. تجبر نفسها على الابتسام أثناء الزيارة ، وهي تعرب عن أملها في تبرئة ميرسولت وأنهما سيتزوجا. بينما ينتظر محاكمته ، يتكيف ميرسولت ببطء مع حياة السجن. عزلته عن الطبيعة والنساء والسجائر تعذبه في البداية ،

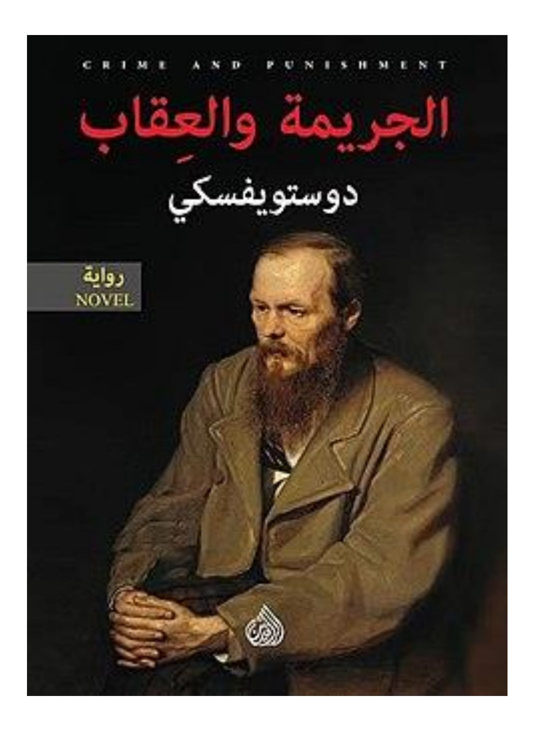
لكنه في النهاية يتكيف مع العيش بدونهن ، وسرعان ما لم يلاحظ غيابهم. تمكن من إبقاء عقله مشغولاً ، وينام معظم كل يوم.

تم نقل ميرسولت إلى المحكمة في وقت مبكر من صباح يوم محاكمته. المتفرجون وأعضاء الصحافة يملأون قاعة المحكمة. ينتقل موضوع المحاكمة بسرعة من جريمة القتل إلى مناقشة عامة حول شخصية ميرسولت ، ورد فعله على وفاة والدته على وجه الخصوص. يتم استدعاء المخرج والعديد من الأشخاص الآخرين الذين حضروا الوقفة الاحتجاجية والجنازة للإدلاء بشهادتهم ، ويشهدون جميعًا على افتقار ميرسولت للحزن أو البكاء. تشهد ماري على مضض أنه في اليوم التالي لجنازة والدتها ذهبت هي وميرسولت في موعد وشاهدوا فيلمًا كوميديًا. خلال تلخيصه في اليوم التالي ، وصف المدعي العام ميرسولت بأنه وحش وقال إن افتقاره إلى الشعور الأخلاقي يهدد المجتمع بأسره. وجد ميرسولت مذنبا وحكم عليه بالإعدام بقطع الرأس.

يعود ميرسولت إلى السجن في انتظار إعدامه. إنه يكافح للتصالح مع وضعه ، ويواجه صعوبة في قبول يقين وحتمية مصيره. يتخيل الهروب ويحلم بتقديم استئناف قانوني ناجح. ذات يوم ، يأتي القس للزيارة ضد رغبة ميرسولت. يحث ميرسولت على نبذ إلحاده والتوجه إلى الله ، لكن ميرسولت يرفض ذلك. مثل القاضي ، لا يستطيع القس أن يصدق أن ميرسولت لا يشتاق إلى الإيمان والحياة الآخرة. يغضب ميرسولت فجأة ويمسك القسيس ويبدأ بالصراخ عليه. يعلن أنه محق في الإيمان بعالم مادي بحت لا معنى له. للمرة الأولى ، يتبنى ميرسولت حقًا فكرة أن الوجود البشري ليس له معنى أكبر. يتخلى عن كل أمل في المستقبل ويقبل "اللامبالاة اللطيفة للعالم". هذا القبول يجعل ميرسولت يشعر بالسعادة.

*من كتابتي مع ترجمات واقتباسات من مقالات وأبحاث عدة

7.تأملات في رواية دوستوفيسكي الجريمة والعقاب



تتناول هذه الرواية الضمير الأخلاقي ، وثقل الأفعال: راسكولينكوف ، الذي يعتقد أنه استثنائي ، يقبل أخيرًا الحكم على الرجال وهرب بعيدًا ومعنويًا. راسكولينكوف متمرد على المجتمع وضد الله وضد نفسه ، لكنه تمكن من التصالح مع هذه الكيانات الثلاثة بالتنازل عن العرش.

إنها رواية أخروية تتعلق بخلاص البشر. يكشف دوستويفسكي عن إنسانية لا يمكن إنقاذها إلا بالخضوع بقبول الأخلاق المشتركة ، نوع

من القواعد العالمية. لذا فإن هذه الرواية خاطئة في الحكم ضد العدمية في روسيا في القرن التاسع عشر.

لكن دوستويفسكي وضع أيضًا مفهومه للذاتية بين الشر الذي يرتكبه ، وعلى الرغم من أنه وافق أخيرًا على القيام به ، إلا أن راسكولينكوف رجل ، وهذا يخضع لازدواجية الخير والشر الثقيل. الرجل هو أيضا ساحة المعركة الأخلاقية ، اختار الخير أو الشر الذي يفعله ، وهو حر ويقبل العواقب.

المفاهيم التى يتم مناقشتها في الرواية:

1.الاغتراب عن المجتمع

الاغتراب هو الموضوع الرئيسي للجريمة والعقاب. إنه يرى نفسه متفوقًا على جميع الأشخاص الآخرين وبالتالي لا يمكنه الارتباط بأي شخص. في إطار فلسفته الشخصية ، يرى الآخرين كأدوات ويستخدمهم لتحقيق غاياته الخاصة. بعد ارتكاب جرائم القتل ، ازدادت عزلة بسبب ذنبه الشديد ونصف الهذيان الذي ألقى به ذنبه. مرارًا وتكرارًا ، يدفع راسكولينكوف الأشخاص الذين يحاولون مساعدته بعيدًا ، بما في ذلك سونيا ودنيا وبولشيريا ألكساندروفنا ورازوميخين وحتى بورفيري بتروفيتش ، ثم يعاني من العواقب. في النهاية ، يجد الاغتراب التام الذي جلبه على نفسه أمرًا لا يطاق. فقط في الخاتمة ، عندما أدرك أخيرًا أنه يحب سونيا ، يخترق راسكولينكوف جدار الكبرياء والتركيز على الذات الذي فصله عن المجتمع.

2.علم نفس الجريمة والعقاب

الطريقة التي تتناول بها الرواية الجريمة والعقاب ليست بالضبط ما يتوقعه المرء. تم ارتكاب الجريمة في الجزء الأول وتأتي العقوبة في

وقت لاحق بمئات الصفحات في الخاتمة. التركيز الحقيقي للرواية ليس على هاتين النقطتين النهائيتين ولكن على ما يكمن بينهما - استكشاف متعمق لعلم نفس المجرم. العالم الداخلي لراسكولينكوف ، بكل شكوكه وهذيانه وتكهناته الثانية والخوف واليأس ، هو قلب القصة. لا يهتم دوستويفسكي بالتداعيات الفعلية للقتل بل بالطريقة التي يجبر بها القتل راسكولينكوف على التعامل مع الذنب المعذب. في الواقع ، من خلال التركيز القليل جدًا على سجن راسكولينكوف ، يبدو أن دوستويفسكي يشير إلى أن العقوبة الفعلية أقل فظاعة بكثير من التوتر والقلق من محاولة تجنب العقوبة. يؤكد بورفيري بتروفيتش على الزاوية النفسية للرواية ، حيث يدرك بذكاء أن راسكولينكوف هو القاتل ويلقي العديد من الخطب التي يفصل فيها طريقة عمل عقل راسكولينكوف بعد القتل. ولأنه يدرك أن المجرم المثقل بالذنب يجب أن يتعرض بالضرورة للتعذيب النفسي ، فهو متأكد من أن راسكولينكوف سيعترف في النهاية أو سيصاب بالجنون. تقوي ألعاب العقل الخبيرة التي يلعبها مع راسكولينكوف الإحساس بأن نتيجة الرواية حتمية بسبب طبيعة النفس البشرية.

3.فكرة سوبرمان

في بداية الرواية ، اعتبر راسكولينكوف نفسه "رجلًا خارقًا" ، شخصًا استثنائيًا وبالتالي فوق القواعد الأخلاقية التي تحكم بقية البشرية. إن تقديره المتبجح لنفسه يجبره على فصل نفسه عن المجتمع. إن اغتياله للمراهن ناتج جزئياً عن اعتقاده أنه فوق القانون ومحاولة لإثبات حقيقة تفوقه. غير أن عجز راسكولينكوف عن تهدئة مشاعره اللاحقة بالذنب يثبت له أنه ليس "رجل خارق". على الرغم من أنه يدرك فشله في الارتقاء إلى مستوى ما تصوره لنفسه ، إلا أنه مع ذلك غير مستعد لقبول التفكيك الكامل لهذه الهوية. يواصل مقاومة فكرة أنه متواضع مثل بقية البشر من خلال التأكيد لنفسه على أن القتل كان مبررًا. فقط

في استسلامه النهائي لحبه لسونيا ، وإدراكه للأفراح في مثل هذا الاستسلام ، يمكنه أخيرًا الهروب من مفهومه عن نفسه باعتباره سوبرمان والعزلة الرهيبة التي جلبها عليه مثل هذا الاعتقاد.

4.العدمية

كانت العدمية موقفًا فلسفيًا تم تطويره في روسيا في خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر ، والمعروف بـ "إنكار المزيد" ، على حد تعبير ليبيزياتنيكوف. لقد رفضت الروابط الأسرية والمجتمعية والمخاوف العاطفية والجمالية لصالح المادية الصارمة ، أو فكرة أنه لا يوجد "عقل" أو "روح" خارج العالم المادي. ترتبط النفعية بالعدمية ، أو فكرة أن القرارات الأخلاقية يجب أن تستند إلى قاعدة السعادة الأكبر لأكبر عدد من الناس. يبرر راسكولينكوف في الأصل قتل أليونا على أسس نفعية ، مدعيا أن "قملة" قد أزيلت من المجتمع. سواء كان القتل فعلًا نفعيًا أم لا ، فإن راسكولينكوف هو بالتأكيد عدمي. غير عاطفي تمامًا بالنسبة لمعظم الرواية ، فهو لا يهتم أبدًا بمشاعر الآخرين. وبالمثل ، يتجاهل تمامًا الأعراف الاجتماعية التي تتعارض مع التفاعلات الصارمة التي يرغب فيها مع العالم. ومع ذلك ، في نهاية الرواية ، كما يكتشف راسكولينكوف الحب ، يتخلص من العدمية. من خلال هذا العمل ، تدين الرواية العدمية باعتبارها فارغة.

التحليل:

يعيش روديون رومانوفيتش راسكولينكوف ، وهو طالب سابق ، في حجرة صغيرة في الطابق العلوي من مبنى سكني متهدم في سانت بطرسبرغ. إنه مريض ، يرتدي الخرق ، ينقصه المال ، ويتحدث إلى نفسه ، لكنه أيضًا وسيم وفخور وذكي. إنه يفكر في ارتكاب جريمة فظيعة ، لكن طبيعة الجريمة لم تتضح بعد. يذهب إلى شقة الرهن القديمة أليونا إيفانوفنا للحصول على المال مقابل ساعة والتخطيط

للجريمة. بعد ذلك ، توقف لتناول مشروب في حانة ، حيث التقى برجل يُدعى مارميلادوف ، الذي ترك وظيفته في نوبة سكر ، وشرع في حفلة شرب لمدة خمسة أيام ، خائفًا من العودة إلى المنزل لأسرته. يخبر مارميلادوف راسكولينكوف عن زوجته المريضة ، كاترينا إيفانوفنا ، وابنته سونيا ، التي أُجبرت على ممارسة الدعارة لدعم الأسرة. يسير راسكولينكوف مع مارميلادوف إلى شقة مارميلادوف ، حيث يلتقي بكاترينا ويرى عن كثب الظروف المزرية التي يعيشون فيها.

في اليوم التالي ، تلقى راسكولينكوف رسالة من والدته ، بولشيريا ألكساندروفنا ، تخبره أن أخته دنيا مخطوبة للزواج من مسؤول حكومي يُدعى لوزين وأنهم جميعًا سينتقلون إلى سانت بطرسبرغ. يذهب إلى حانة أخرى ، حيث يسمع طالبًا يتحدث عن كيف سيكون المجتمع أفضل حالًا إذا مات سمسار الرهن القديم أليونا إيفانوفنا. في وقت لاحق ، في الشوارع ، سمعت راسكولينكوف أن الرهن سيكون بمفرده في شقتها مساء اليوم التالي. ينام بشكل متقطع ويستيقظ في اليوم التالي ، ويجد فأسًا ، ويصمم شيئًا مزيفًا ليرهنًا لإلهاء صاحب الرهن. في تلك الليلة ذهب إلى شقتها وقتلها. بينما كان يبحث في غرفة نومها بحثًا عن المال ، تدخل أختها ليزافيتا ويقتلها راسكولينكوف أيضًا. بالكاد يهرب من الشقة دون رؤيته ، ثم يعود إلى شقته وينهار على الأريكة.

استيقظ "راسكولينكوف" في اليوم التالي يبحث بشكل محموم عن آثار الدماء في ملابسه. تلقى استدعاء من الشرطة ، لكن يبدو أنه لا علاقة له بجرائم القتل. في مركز الشرطة ، علم أن صاحبة منزله تحاول جمع الأموال التي يدين بها لها. أثناء محادثة حول جرائم القتل ، أغمي على راسكولينكوف ، وبدأت الشرطة في الاشتباه به. يعود راسكولينكوف إلى غرفته ، ويجمع البضائع التي سرقها من صاحب الرهن ، ويدفنها تحت صخرة في فناء بعيد عن الطريق. يزور صديقه رزوميخين

ويرفض عرضه للعمل. بالعودة إلى شقته ، وقع راسكولينكوف في نوم متقطع ومليء بالكوابيس. بعد أربعة أيام من الحمى والهذيان . علم أن زوسيموف ، الطبيب ، وزاميوتوف ، محقق الشرطة الشاب ، كانا يزورانه أيضًا. لقد لاحظوا جميعًا أن راسكولينكوف تصبح غير مريحة للغاية عندما يتم ذكر جرائم قتل مرتهن وأختها. يقوم لوزين ، خطيب دنيا ، بزيارة أيضًا. بعد مواجهة مع لوزين ، ذهب راسكولينكوف إلى مقهى ، حيث كاد يعترف لزاميوتوف بأنه القاتل. بعد ذلك ، يذهب باندفاع إلى شقة الرهن. في طريق عودته إلى المنزل ، اكتشف أن مارميلادوف قد دهسته عربة. يساعد راسكولينكوف في إعادته إلى شقته ، حيث مات مارميلادوف. في الشقة ، يلتقي بسونيا ويعطي العائلة عشرين روبل حصل عليها من والدته. عند عودته مع رازوميخين إلى شقته الخاصة ، يغمى عليه راسكولينكوف عندما يكتشف أن أخته وأمه ينتظرانه هناك.

بحجة محاولة استعادة الساعة التي رهنها ، يزور راسكولينكوف القاضي المسؤول عن التحقيق في جريمة القتل ، بورفيري بتروفيتش ، أحد أقارب رازوميخين. زاميوتوف في منزل المحقق عندما وصل راسكولينكوف. يجري راسكولينكوف وبورفيري محادثة متوترة حول جرائم القتل. يبدأ راسكولينكوف في الاعتقاد بأن بورفيري يشتبه به ويحاول اقتياده إلى فخ. بعد ذلك ، ناقش راسكولينكوف ورازوميخين المحادثة ، في محاولة لمعرفة ما إذا كان بورفيري يشتبه فيه. عندما عاد راسكولينكوف إلى شقته ، علم أن رجلاً جاء هناك باحثًا عنه. عندما يلاحق الرجل في الشارع يصفه الرجل بالقاتل. في تلك الليلة يحلم راسكولينكوف بمقتل سمسار الرهونات. عندما يستيقظ ، هناك شخص غريب في الغرفة.

الغريب هو سفيدريجيلوف. يوضح أنه يود أن تنهي دنيا خطوبتها مع لوزين ، الذي يعتبره غير جدير بها. يعرض على دنيا مبلغا هائلا قدره

عشرة آلاف روبل. كما أخبر راسكولينكوف أن زوجته الراحلة ، مارفا بتروفنا ، تركت دنيا ثلاثة آلاف روبل في وصيتها. راسكولينكوف يرفض عرض سفيدريجيلوف بالمال ، وبعد سماعه يتحدث عن رؤية شبح مارفا ، يشتبه في أنه مجنون. بعد مغادرة سفيدريجيلوف ، يسير راسكولينكوف ورازوميخين إلى مطعم لمقابلة دنيا وبولشيريا أليكساندروفنا ولوزين. أخبر رازوميخين راسكولينكوف أنه متأكد من أن الشرطة تشتبه في راسكولينكوف. يتعرض لوزين للإهانة ليجد أن راسكولينكوف ، خلافًا لرغباته ، حاضر في الوجبة. ناقشوا وصول سفيدريجيلوف إلى المدينة والأموال التي تم تقديمها إلى دنيا. دخل لوزين وراسكولينكوف في جدال ، يسيء خلاله لوزين إلى كل من في الغرفة ، بما في ذلك خطيبته وحماته المرتقبة. دنيا تكسر الاشتباك وتجبره على المغادرة. الجميع سعداء برحيله. يبدأ رازوميخين في الحديث عن خطط الدخول في مجال النشر كعائلة ، لكن راسكولينكوف يفسد الحالة المزاجية بإخبارهم أنه لا يريد رؤيتهم بعد الآن. عندما يغادر راسكولينكوف الغرفة ، يطارده رازوميخين أسفل الدرج.
يتوقفون ، وجهاً لوجه ، ويدرك رازوميخين ، دون أن ينبس ببنت شفة ، أن راسكولينكوف مذنب بارتكاب جرائم القتل. يندفع عائداً إلى دنيا و بوشيلريا الكسندروفنا ليؤكد لهم أنه سيساعدهم في أي صعوبات يواجهونها.

يذهب راسكولينكوف إلى شقة سونيا مارميلادوف. خلال محادثتهم ، علم أن سونيا كانت صديقة ليزافيتا إحدى ضحاياه. أجبر سونيا على أن تقرأ له قصة لعازر التوراتية ، الذي أقامه يسوع من بين الأموات. في هذه الأثناء ، يتنصت سفيدريجيلوف من الشقة المجاورة.

في صباح اليوم التالي ، زار راسكولينكوف بورفيري بتروفيتش في قسم الشرطة ، من المفترض أن يقدم طلبًا رسميًا لساعته المرهونة. أثناء حديثهما ، بدأ راسكولينكوف يشعر مرة أخرى أن بورفيري

يحاول أن يقوده إلى الفخ. في النهاية ، انهار تحت الضغط واتهم بورفيري باللعب معه ألعاب نفسية. في ذروة التوتر بينهما ، اقتحم نيكولاي ، وهو عامل محتجز بتهمة القتل ، الغرفة واعترف بارتكاب جرائم القتل. في الطريق إلى عشاء كاترينا إيفانوفنا التذكاري لمارميلادوف ، يلتقي راسكولينكوف بالرجل الغامض الذي وصفه بالقاتل ويتعلم أن الرجل في الواقع لا يعرف سوى القليل جدًا عن القضية.

ينتقل المشهد إلى شقة لوزين وزميله في الغرفة حيث يقوم لوزين بتمريض كراهيته لراسكولينكوف ، الذي يلومه على فسخ خطوبته من دنيا. على الرغم من دعوة لوزين لحضور عشاء مارميلادوف التذكاري ، إلا أنه يرفض الذهاب. دعا سونيا إلى غرفته وأعطاها فاتورة بقيمة عشرة روبلات. يذهب العشاء التذكاري لكاترينا بشكل سيء. الأرملة متحمسة وفخورة للغاية ، لكن قلة من الضيوف حضروا ، باستثناء راسكولينكوف ، أولئك الذين كانوا في حالة سكر وفظة. ثم دخل لوزين الغرفة واتهم سونيا بسرقة فاتورة مائة روبل. سونيا تنفي ادعائه ، ولكن تم اكتشاف الفاتورة في أحد جيوبها. تمامًا كما يوشك الجميع على تسمية سونيا بأنها لص ، دخل ليبيتنيكوف وأخبر الغرفة أنه رأى لوزين ينزلق الفاتورة في جيب سونيا بينما كانت تغادر غرفته. يوضح راسكولينكوف أن لوزين ربما كان يحاول إحراجه من خلال تشويه سمعة سونيا. غادرت لوزين ، واندلع قتال بين كاترينا وصاحبة منزلها.

بعد العشاء ، ذهب راسكولينكوف إلى غرفة سونيا واعترف بجرائم القتل لها. لديهم محادثة طويلة حول دوافعه المشوشة. تحاول سونيا إقناعه بالاعتراف للسلطات. ثم دخل ليبيتنيكوف وأخبرهم أن كاترينا إيفانوفنا تبدو وكأنها قد أصيبت بالجنون - فهي تستعرض الأطفال في الشوارع وتتسول من أجل المال. تندفع سونيا للعثور عليهم بينما يعود

راسكولينكوف إلى غرفته ويتحدث إلى دنيا. سرعان ما عاد إلى الشارع ورأى كاترينا ترقص وتغني بعنف. تنهار بعد مواجهة مع شرطي ، وبعد وقت قصير من إعادتها إلى غرفتها ، تموت. يظهر سفيدريجيلوف ويعرض دفع تكاليف الجنازة ورعاية الأطفال. يكشف لراسكولينكوف أنه يعرف أن راسكولينكوف هو القاتل.

راسكولينكوف يتجول في ضباب بعد اعترافه لسونيا وموت كاترينا. رازوميخين يواجهه في غرفته ، ويسأله عما إذا كان قد أصيب بالجنون ويخبره بالألم الذي تسبب فيه لوالدته وأخته. بعد محادثتهما ، ظهر بورفيري بتروفيتش ويعتذر عن معاملته لراسكولينكوف في مركز الشرطة. ومع ذلك ، فهو لا يصدق اعتراف نيكولاي. يتهم راسكولينكوف بارتكاب جرائم القتل لكنه يعترف بأنه ليس لديه أدلة كافية للقبض عليه. أخيرًا ، يحثه على الاعتراف ، ويخبره أنه سيُحكم عليه بعقوبة أخف إذا فعل ذلك. ذهب راسكولينكوف للبحث عن سفيدريجيلوف ، وفي النهاية وجده في مقهى. يخبره سفيدريجيلوف أنه على الرغم من أنه لا يزال منجذبًا إلى دنيا ، فقد خطب فتاة تبلغ من العمر ستة عشر عامًا. سفيدريجيلوف تمكن من إحضار دنيا إلى غرفته ، حيث يهدد باغتصابها بعد أن رفضت الزواج منه. أطلقت عليه عدة طلقات بمسدس وأخطأت ، لكن عندما رأى مدى كرهها بشدة ، سمح لها بالمغادرة. يأخذ مسدسها ويتجول بلا هدف حول سانت بطرسبرغ. يعطي دنيا ثلاثة آلاف روبل ، وخمسة عشر ألف روبل لأسرة خطيبته ، ثم يحجز غرفة في فندق. ينام بشكل متقطع ويحلم بالفيضان وبفتاة تبلغ من العمر خمس سنوات مغرية. في الصباح يقتل نفسه.

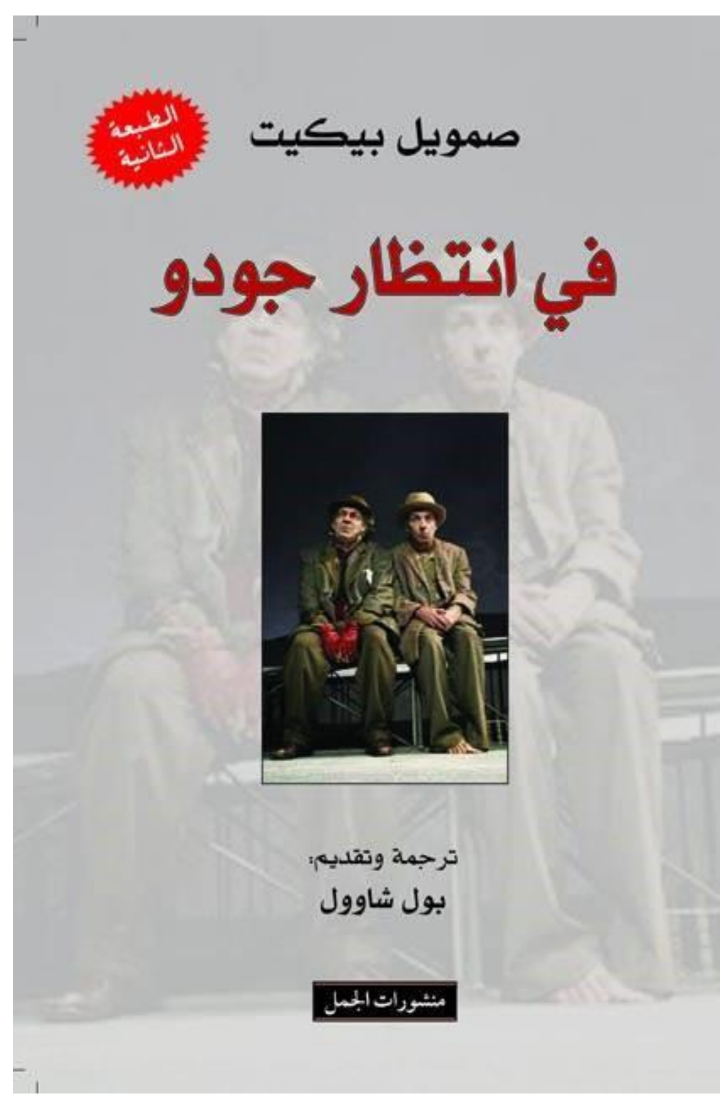
أخبرها راسكولينكوف ، الذي يزور والدته ، أنه سيحبها دائمًا ثم يعود إلى غرفته ، حيث أخبر دنيا أنه يخطط للاعتراف. بعد مغادرتها ، يذهب لزيارة سونيا ، التي تعطيه صليبًا لارتدائه. في الطريق إلى مركز الشرطة ، توقف في السوق وقبل الأرض. كاد يتراجع عن

الاعتراف عندما وصل إلى مركز الشرطة وعلم بانتحار سفيدريجيلوف. ومع ذلك ، فإن مشهد سونيا يقنعه بالمضي قدمًا في ذلك ، ويعترف لأحد مسؤولي الشرطة ، إيليا بتروفيتش.

بعد عام ونصف ، أصبح راسكولينكوف في السجن في سيبيريا ، حيث أمضى تسعة أشهر. انتقلت سونيا إلى بلدة خارج السجن ، وهي تزور راسكولينكوف بانتظام وتحاول تخفيف العبء عنه. بسبب اعترافه ، وارتباكه العقلي المحيط بجرائم القتل ، وشهادته حول أعماله الصالحة في الماضي ، فقد تلقى ، بدلاً من عقوبة الإعدام ، حكماً مخففاً بالسجن لمدة ثماني سنوات من الأشغال الشاقة في سيبيريا. بعد اعتقال راسكولينكوف ، أصيبت والدته بالهذيان وماتت. تزوج رزوميخين ودنيا. لفترة وجيزة ، ظل راسكولينكوف فخوراً ومغترباً عن الإنسانية كما كان قبل اعترافه ، لكنه أدرك في النهاية أنه يحب سونيا حقًا ويعرب عن ندمه على جريمته.

***ترجمات من مقالات عدة**

8. قراءة لمسرحية في انتظار جودو



القصة ببساطة : رجلان فلاديمير وإستراجون ، يلتقيان بالقرب من شجرة. يتحدثون في مواضيع مختلفة ويكشفون أنهم ينتظرون هناك رجل اسمه جودو. بينما هم ينتظرون ، دخل رجلان آخران. بوزو في

طريقه إلى السوق لبيع عبده لاكي. توقف لبعض الوقت للتحدث مع فلاديمير وإستراجون. يسليهم لاكي بالرقص والتفكير ، ويغادر بوزو و لاكي.

بعد مغادرة بوزو و لاكي ، دخل صبي وأخبر فلاديمير أنه رسول من غودو. أخبر فلاديمير أن جودو لن يأتي الليلة ، لكنه بالتأكيد سيأتي غدًا. يسأله فلاديمير بعض الأسئلة عن جودو ورحيل الصبي. بعد رحيله ، قرر فلاديمير وإستراجون المغادرة ، لكنهما لم يتحركا مع سقوط الستار.

في الليلة التالية ، التقى فلاديمير وإستراجون مرة أخرى بالقرب من الشجرة في انتظار جودو. يدخل لاكي وبوزو مرة أخرى ، لكن هذه المرة يكون بوزو أعمى ولاكي غبي. لا يتذكر بوزو لقاء الرجلين في الليلة السابقة. يغادرون ويواصل فلاديمير وإستراجون الانتظار.

بعد فترة وجيزة ، دخل الصبي وأخبر فلاديمير مرة أخرى أن جودو لن يأتي. يصر على أنه لم يتحدث إلى فلاديمير أمس. بعد مغادرته ، قرر إستراجون وفلاديمير المغادرة ، لكنهما لا يتحركان مرة أخرى عندما يسقط الستار ، وينتهيان المسرحية.

التحليل:

في هذه المسرحية ، أسس بيكيت نبرته الرئيسية لليأس الهزلي ، حيث استسلمت شخصياته لانتظار حدوث شيء لم يحدث أبدًا. كما ابتكر أسلوبه الدرامي الرئيسي من مسرحيات الفودفيلي والأفلام الصامتة من قبل شخصيات مهرجة مصممة على التحمل دون فهم لماذا يجب عليهم ذلك. في عملين يعكسان بعضهما البعض في اللغة والعمل ، يسخر انتظار جودو من رغبة الجمهور في الحصول على شكل كبير وفهم بصري للتجربة الإنسانية. منتظرين ذلك جودو الذي لا يصل أبدا. بدلاً

من ذلك ، يظهر في الفصل الأول زميل لورد يُدعى بوزو ، يقود خادمه لاكي بحبل ؛ في الفصل الثاني ، يظهر هذان الشخصان مرة أخرى ، على الرغم من أن بوزوأصبح الآن أعمى و لاكي غبي.

يتم تعزيز انتشار الحبكة وندرة الشخصيات من خلال الإعداد الصارم. فقط شجرة (بلا أوراق في الفصل 1 ، تحمل بضع أوراق في الفصل 2) وطريق ريفي منعزل يميزان موقع عمل هذه المسرحية خلال يوم من المخاوف التافهة من قبل المتشردين. إن مقاطعة بوزو و لاكي لحياتهما الرتيبة في الانتظار أمر درامي ، لكنه استنزف أهميتها بسبب عدم فهم الشخصيات التي تشارك فيها. إن حوار الشخصيات الأربعة ، في تنوعه ، هو المقابل لرتابة العمل الهزلي: يتحدث المتشردون باختصار ، ورشقات نارية سريعة من الاستجابة اللفظية لبعضهم البعض. هل توضح هذه المسرحية اهتمام بيكيت الشديد بطبيعة ووظيفة اللغة نفسها في عالم لا يستحق التواصل فيه كثيرًا.

تدور المسرحية بتحليل بسيط في جوهرها حول فلاديمير وإستراجون وانتظارهم المثير للشفقة وصول الأمل. في أوقات مختلفة أثناء المسرحية ، يتم بناء الأمل كشكل من أشكال الخلاص ، في شخصية بوزو و لاكي ، أو حتى كموت. سرعان ما يصبح موضوع المسرحية مثالاً على كيفية تمضية الوقت في موقف لا يبعث على الأمل. وهكذا يتم تحديد موضوع المسرحية من البداية:

استراجون: لا شيء يجب القيام به.

فلاديمير: لقد بدأت في الاقتراب من هذا الرأي.

على الرغم من استخدام العبارة هنا فيما يتعلق بأحذية استراجون ، إلا أن فلاديمير استخدمها لاحقًا فيما يتعلق بقبعته. إنه يصف في الأساس حالة اليأس في حياتهم.

النتيجة المباشرة لهذا اليأس هو النضال اليومي لتمضية الوقت. وبالتالي ، فإن معظم المسرحية مخصصة لابتكار ألعاب تساعدهم على قضاء الوقت. هذه الرغبة المتبادلة تتناول أيضًا السؤال عن سبب بقائهم معًا. يعترف كل من فلاديمير وإستراجون بأنهما أكثر سعادة عندما يكونان منفصلين. أحد الأسباب الرئيسية لمواصلة علاقتهم هو أنهم بحاجة إلى بعضهم البعض لتمضية الوقت.

نظرًا لأن قضاء الوقت هو مهنتهم المشتركة ، يكافح إستراجون للعثور على ألعاب لمساعدتهم على تحقيق هدفهم. وهكذا ينخرطون في إهانة بعضهم البعض وطرح الأسئلة على بعضهم البعض.

يتم التغلب على الصعوبة التي يواجهها بيكيت في استمرار الحوار لفترة طويلة من خلال جعل شخصياته تنسى كل شيء. لا يتذكر استراجون أي شيء يتجاوز ما قيل مباشرة قبل سطوره. على الرغم من أن فلاديمير يمتلك ذاكرة أفضل ، إلا أنه لا يثق فيما يتذكره. وبما أن فلاديمير لا يستطيع الاعتماد على إستراجون لتذكيره بالأشياء ، فهو أيضًا يعيش في حالة من النسيان.

سبب آخر لكونهما معًا ينبع من وجودية نسيانهما. نظرًا لأن استراجون لا يستطيع تذكر أي شيء ، فهو بحاجة إلى فلاديمير ليخبره بتاريخه. يبدو الأمر كما لو أن فلاديمير يؤسس هوية إستراجون من خلال التذكر له. يعمل إستراجون أيضًا كتذكير لفلاديمير بكل الأشياء التي فعلوها معًا. وهكذا يعمل كلا الرجلين على تذكير الرجل الآخر بوجوده ذاته. هذا ضروري حيث لا يتذكرهم أي شخص آخر في المسرحية:

فلاديمير: التقينا أمس. (صمت) ألا تتذكر؟

بوزو: لا أتذكر أنني قابلت أي شخص أمس. لكن في الغد لن أتذكر أنني قابلت أي شخص اليوم. لذلك لا تعتمد علي لتنويرك.

في وقت لاحق يحدث نفس الشيء مع الصبي الذي يدعي أنه لم يسبق له مثيل من قبل. هذا النقص في الطمأنينة حول وجودهم يجعل من الضروري للغاية أن يتذكروا بعضهم البعض.

لا يتحدث إستراجون وفلاديمير فقط لتمضية الوقت ، ولكن أيضًا لتجنب الأصوات التي تخرج من الصمت.

أحد الأسئلة التي يجب الإجابة عليها هو لماذا يعاني المتشردون في المقام الأول. لا يمكن الإجابة على هذا إلا من خلال مفهوم الخطيئة الأصلية. أن تكون مولودًا هو أن تكون خاطئًا ، وبالتالي فإن الإنسان محكوم عليه بالتألم. الطريقة الوحيدة للهروب من المعاناة هي التوبة أو الموت. وهكذا يذكر فلاديمير اللصوص المصلوبين مع المسيح.

فشلوا في التوبة يجلسون وينتظرون أن يأتي جودو وينقذهم. في غضون ذلك ، يفكرون في الانتحار كطريقة أخرى للهروب من يأسهم. يريدهم إستراجون شنق أنفسهم من الشجرة ، لكن كلاهما وجده هو وفلاديمير محفوفًا بالمخاطر. يقودهم هذا اللامبالاة ، الناتج عن أعمارهم ، إلى تذكر الوقت الذي كاد أن ينجح فيه إستراجون في قتل نفسه.

يُعتقد أن بيكيت قال إن اسم جودو مشتق من الكلمة الفرنسية "godillot"التي تعني حذاءً عسكريًا. قاتل بيكيت في الحرب ، لذا كان قضاء فترات طويلة من الوقت في انتظار وصول الرسائل أمرًا شائعًا بالنسبة له. من شبه المؤكد أن التفسير الأكثر شيوعًا الذي قد يعنيه "الله" خاطئ. يبدو أن بيكيت ذكر أنه لو كان يقصد "الله" لكتب "الله."

قود مفهوم مرور الوقت إلى مفارقة عامة. كل دقيقة تقضيها في الانتظار تجعل الموت أقرب إلى الشخصيات ويقلل من احتمالية وصول

غودو. يتضح مرور الوقت من خلال الشجرة التي نمت أوراقها ، مما قد يشير إلى تغير الفصول.

هناك العديد من التفسيرات للمسرحية:

التفسير الديني:

تفترض التفسيرات الدينية أن فلاديمير وإستراجون ينتظران عودة بعيدة المنال لمخلص. امتداد لهذا يجعل بوزو في البابا ولاكي في المؤمنين. يُنظر إلى المؤمنين بعد ذلك على أنهم شفرات الله التي تم قطعها بسبب التعصب البشري. يمكن أن تمثل الشجرة الملتوية بشكل بديل إما شجرة الموت أو شجرة الحياة أو شجرة يهوذا أو شجرة المعرفة.

التفسير السياسي:

كما تكثر التفسيرات السياسية. يرى بعض المراجعين أن العلاقة بين بوزو و لاكي هي علاقة رأسمالي بعمله. هذا التفسير الماركسي مفهوم نظرًا لأن بوزو في الفصل الثاني يكون أعمى عما يحدث حوله ولاكي صامت للاحتجاج على معاملته. كما تم فهم المسرحية على أنها قصة رمزية للعلاقات الفرنسية الألمانية.

يقول تفسير مثير للاهتمام أن لاكي تلقى اسمه لأنه محظوظ في سياق المسرحية. نظرًا لأن معظم المسرحية تقضي في محاولة إيجاد أشياء للقيام بها لتمضية الوقت ، فإن لاكي محظوظ لأن أفعاله تحددها تمامًا من قبل بوزو. من ناحية أخرى ، فإن بوزو غير محظوظ لأنه لا يحتاج فقط إلى قضاء وقته الخاص ولكن يجب أن يجد أشياء يفعلها لاكي.

***المقال ترجمات واقتباسات وكتابة لي مع بعض التصرف**

8.هيرمان هيسة "ذئب البراري"



رواية عبارة عن نثر مهلوس شعري للبطل الغرائبي هاري هالر ،رجل في منتصف عمره بقلق واضطراب رهيبين ولكن رغم حدتهما فهو ساحر،يحيا في مكان مجهول ويختفي عندما يمل من وجوده وله بعض التفاصيل الأثيرية مثل النبيذ المفضل،مع معاناة جسدية وقلق وإحراج من التقدم في السن ولكن على الرغم من ذلك فهذه الأشياء الواقعية تخفف من جنونه.

ارتباطه بالفنون كبير فهو مرتبط جدا بالموسيقي وبعمق شديد ويظهر ذلك واضحا أثناء التغيرات التي طرأت عليه خلال السيمفونية في جزء

من الرواية وأعظم ملحن له هو "موتسارت" وذلك يوضح الثقافة الألمانية الرومانسية التي كانت تقدر الموسيقى على كل الفنون لأنها لا يتم تصوير أي شيء مادي كالفنون الأخرى.

حبه للرقص بجانب الموسيقى وتعليمه أن الرقص يجمع بين الحياة الجسدية والروحية وبابلو الذي يجعل الروح والجسد منسجمين.

.أطلق عى نفسه "ذئب البراري"والتكهنات كثيرة ميتافيزقية عن هوية ذلك الذئب المجازي وهل هو ينقسم في ذاته بين الذئب والإنسان ؟ إنه ينقسم فعلا بين الشخص الذي يريد الراحة البورجوازية وبين الذئب الثائر الهمجي بعبثية عليها وهذا ما أظهره هيرمان من الذوات بينما في الحقيقة هو يتكون من عدد كبير من الشخصيات وهذه فكرة متأصلة في الفكر الشرقي من التناسخ والتشكل بشكل لانهائي.هو انعكاس لهيرمان هيسة وعلى خلاف مع المجتمع والعالم أو هكذا يقتنع ومع الطبقة البورجوازية الذي يستاء منها طوال الوقت والوجود الفاتر للطبقة الوسطى ويجد عزاءه في الموسيقى والملحنين الكلاسكيين.

في ظل يأسه يلتقي بإمرأة تنشِط الحيوية فيه وتريد الاستفادة من كونه على قيد الحياة شاء أم أبي فهو حي ! وهذه سمة لهيرمان النهاية السحرية المضغوط فيها أمل كبير. تعلمه الرقص ويقع في حبها وينظروا معا للحياة بسوداوية فهذا أفضل من عينه الوحيدة التي كانت ترى العالم سوداويا ويبحثوا عن طرق للسلام الصافي.يدخلوا عدة دوائر اجتماعية ويتم إغراءه بالجنس وفي النهاية يهلوس كثيرا بسيناريوهات عن من أحبهم من النساء والذوات الحية فيه والملحنين الذين يعشقهم.

الرواية تمثل أن كل شيء فيه من جنس شخصية هاري لكن ليس بالكامل ،تمثيل جزئي للحقيقة بينما الحقيقة الكلية ليست مضغوطة في

شيء ولا حتى هارى يعلمها كما لو كان الإنسان عند هيسة نموذج لانهائي لأناس كثيرة.

وأن الفهم هو السمة الأساسية للعلاقات فبعد أن تغير هالر بتزامن مع وجود هيرمين في حياته،تفاجأ أنها تفهمه عندما اعترف لها بحبه أكثر من حتى.وأن الإمكانية للتغير موجودة مهما كانت صرامة الوحدة النفسية وقوتها الشديدة في الإنسان وأن الملذات الحسية لا تعطل رحلته الروحية.

في النهاية تصل مخاوف هالر لذروتها عندما يدعو بابلو هاري وهيرمين للاستمتاع بمسرحة السحري الذي لا يمكن أن يفَعَل إلا بالضحك وهو تظهر فيه أجزاء الشخصية وبمجرد دخوله يختار العالم الذي به كل النساء اللواتي رغب بهن في حياته.ينتهي في غرفة حيث جثتي هيرومين وبابلو عاريتين على الأرض فيطعنها هاري بسكين طفر بشكل سحري في جيبه مع موسيقى لموتسارت.

9.تاريخ الجنون بين كلود كيتل وميشيل فوكو





نصادف كلمة مجنون في كثير من المواقف ليست بالدلالة العلمية بل بدلالات أخرى تعبر عن التطرف أو العمق أو الشجاعة او الغرابة.

الجنون مثل ما بيقول لالاند "لفظ عام ومبهم". يمس الفلسفة وعلم النفس والدين والشعر والأدب ومع التدجين الكبير في الواقع المعاصر يتوق الناس أنهم يكونوا مجانين أى أحرار بدرجة ما من جميع المؤثرات.

في كتاب "تاريخ الجنون" لكلود كاتيل يستعرض إن أول ما وصلنا إليه من المجانين الذين كانوا يتلقون العلاج كان في الحضارة المصرية والبابلية، والحضارة المصرية في معبد ممفيس وإنهم كانوا يتلقوا العلاج من خلال ممارسة الطقوس مثل الصوم والاغتسال والتطهر والدهن بالمسحة المقدسة التي تسبق الدخول للمعبد فالمصريون كانوا يعتقدوا إن القلب مركز كل شيء وإن الجنون عندما يصيب الانسان تسكن قلبه قوة شيطانية ولا يكون مسؤولا بعدها عن أعماله أما في الطب البابلي كان هناك اعتقاد أن لكل مرض شيطان مسؤول عنه وإن

الروح الشريرة المسؤولة عن الجنون إسمها ايديتا ومثل العادة في العصور القديمة كان الطب البابلي يلجأ للعراف أو الساحر.

أما في بلاد فارس كان هناك اعتقاد إن جميع الأمراض يتحكم فيها شيطان وإن المفهوم الثنائي للخير والشر يتجسد ليس في العالم بل في الجسد ،يتنازع إله الخير(أهورا_مازدا)مع إله الشر (أهريمان) وهذا يحدث في الجسم البشري الصحة والمرض.

في خلال العصور هذه كان غير موجود المداواة للجنون بعيدا عن الدين والسحر ،وهذا أيضا يظهر في اليونان القديمة التي اتبعت نهج المصريين القدماء. ويظهر الجنون في أشعار هوميرس فهو عقاب يبتلى به البشر الذين بيقعون ضحية الجموح والغطرسة وهذا يظهر في شخصيات كثيرة جنت وظهر أيضا عند الأديب يوربيديس في جنون هرقل.

في التعاليم اليهودية عُرِف المجنون إن هو الانسان الذي يفقد عطية منحها له الله، فكان هناك دمج بين المجنون والاثم وكان موسى يحذر شعبه إنهم إن حادوا عن طريق الايمان فالله سيضربهم بالجنون وبحيرة القلب.

ونتيجة للمناخ الديني المتعصب هذا كان المجانين الحقيقيين يختبئوا في الغابات ،يعيشوا حياة بدائية همجية ووُلدت أساطير منها أسطورة "الاستذآب" ويقصد بها الرجل الذئب وهذا حدث لنبوخذ نصر الذي غزا مملكة يهوذا ودمر أورشليم.

الكتاب المقدس كان أقل تناولا لموضوع الجنون ولم يعد يصوره إنه سلاح في يد الاله للانتقام ، ذكر بعض حالات الجنون وأشهرهم شاول أول ملوك شعب بني اسرائيل وتم تصوير هذا في لوحة لرامبرانت إن شاول مكتئب مصاب بالبارانويا.

أما كتاب ميشيل فوكو فهو عرض للعمليات التي من خلالها تم تصوير الجنون. يركز هذا التتبع التاريخي على ثلاثة عصور قادت ما يسمي إلى الأولى يغطي أواخر العصور الوسطى وعصر النهضة (من الخامس عشر إلى منتصف القرن السابع عشر) ؛ الثاني يتعلق بالعصر الكلاسيكي ، الذي يمتد حسب فوكو من 1657 إلى 1794 والذي يركز عليه في الغالب - ومن هنا العنوان الفرعي: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي – ويمتد الثالث من أواخر القرن الثامن عشر إلى زمن فوكو.

الجنون هو بناء مفاهيمي يلبي احتياجات وأذواق كل عصر ، سواء كانت دينية أو جمالية أو فلسفية أو طبية.

يعرّف فوكو فترة العصور الوسطى حتى عصر النهضة بأنها فترة كان فيها "النقاش بين الإنسان والجنون نقاشًا دراميا، يرتبط الجنون بما تختبره نفسية الإنسان الثقافية من قوى الظلام ، والموت ، والعدم ، والأحلام ، والخيال ،. تشير مفاهيم النقاش الدرامي والتجربة المأساوية على وجه التحديد إلى الافتتان بهذه الأشياء. هذه التجربة المأساوية للجنون - تجربة الانبهار والخوف - هي أيضًا تجربة تعرّف الجنون على أنه "شخصية من الكون."

يظهر هذا العنصر المأساوي في تجربة الجنون بشكل إيجابي خلال تاريخ الجنون ويرتبط بما يسميه فوكو لاحقًا بأدب الجنون ، وهو الأدب الذي "يشهد على المكانة العظيمة للجنون. أعمال هذا الأدب التي سيصفها فوكو أيضًا على أنها "التجربة الغنائية" أو "الاحتجاج الغنائي" للجنون ، والتي سيقمعها العصر الكلاسيكي - بأخلاقياته الديكارتية للعقل والتي تشكلت على استبعاد الجنون. سيوضح فوكو ، مع ذلك ، أن هذا القمع لم يكن شاملاً. بعبارة أخرى ، يقاوم عنصر الجنون

المأساوي هذا القمع الكلاسيكي ويجد طريقه من سرفانتس وشكسبير إلى ساد وغويا وهولدرلين ، بالإضافة إلى نيتشه وفان جوخ وأرتود.

الشيء الأساسي بالنسبة لفوكو هو أن الجنون ، في وحشيته المهددة ، وكذلك في قدسيته الورعة والمحترمة ، كان قريبًا من الناس. لقد كان جزءًا من حياتهم ، فظيعًا ومثيرًا في نفس الوقت. نتج هذا الرعب والإثارة المتزامنين عن حقيقة أن غير المجانين يمكن أن يروا أنفسهم كاحتمالية. من خلال المجنون.

غالبًا ما يقارن فوكو تصور الجنون في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي من أجل التأكيد على مدى تحديد الجنون تاريخيًا ومدى سرعة تغيره. فيما يتعلق بالعصر الكلاسيكي ، أثر هذا التغيير على وعي الجنون وتأسيس المؤسسات - المصحات ودور الحبس والسجون - التي بدأت وفرضت هذا الوعي الجديد. إن هذا التغيير في وعي الجنون هو أساسًا ما يهتم به فوكو ، وهو - يمكننا القول بأمان - مشروعه الرئيسي في تاريخ الجنون. كان هذا التركيز على العصر الكلاسيكي واضحًا بالفعل في العنوان الأصلي لنص فوكو في عام 1961: الجنون واللامعقول: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي قبل إعادة إصداره بعد ثلاث سنوات تحت عنوان "تاريخ الجنون"

من الناحية الزمنية ، يرى فوكو أن العصر الكلاسيكي يمتد من منتصف القرن السابع عشر ، وتحديداً عام 1657 مع افتتاح المستفى العام في باريس ، والذي يمثل رمزياً أيضًا بداية ما يسميه فوكو الحبس العظيم أو الاعتقال حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وبالتحديد عام 1794 ، مع بداية المهمة الخيرية التي قام بها "منقذا الجنون" ،فيليب بينيل في فرنسا وويليام توك في إنجلترا من يمكن اعتباره أيضًا البادئين في الفترة أو اللحظة الثالثة من الثلاثية التاريخية ، وقت تطور الطب النفسي الإيجابي.

يذهب فوكو إلى أبعد الحدود ليصف بالتفصيل الطريقة التي عومل بها المصابون بالجذام وتم عزلهم في منازل اللازار في العصور الوسطى من أجل توضيح كيف أن المجانين هم "الجذام" في العصر الكلاسيكي. لذلك ، منذ منتصف القرن السابع عشر ، كان المكان الطبيعي للجنون حرفياً وراء القضبان أو بالسلاسل.

نظرًا لأن المجنون محصور ، جنبًا إلى جنب مع كل الآخرين الذين اعتبرتهم الأخلاق الكلاسيكية أنهم يستحقون الحبس ، سرعان ما يتحول الجنون إلى خطيئة. يصبح المجنون الآن نوعًا اجتماعيًا ، ومن ثم فهو يشارك مساحة السجن مع "كل أولئك الذين ، فيما يتعلق بنظام العقل والأخلاق والمجتمع ، أظهروا علامات" التشويش. إن العقوبة التي تمارسها بيوت الحبس موجهة ومبررة للإنسان فقط بصفته كائنًا اجتماعيًا مخطئًا.

على الرغم من هذه التطورات السلبية من حيث الموقف والإدراك ، فإن ثورة 1789 جلبت ما وصفه فوكو بأنه تغيير إيجابي في الظروف المادية لحبس المجنون ، والذي ، بالطبع ، لن يؤدي إلا إلى تمهيد الطريق لظهور الطب النفسي الإيجابي و إنشاء مستشفيات الأمراض العقلية. أطلقت الثورة الفرنسية حركة جديدة ، مع انتفاض الثوار ضد الملكية والأرستقراطية والكنيسة والظلم الاجتماعي. في ظل هذه الخلفية السياسية ، أصبح الدفاع عن الجنون أحد رموز الاحتجاج والثورة نفسها: " أراد الإصلاحيون قبل عام 1789 والثورة نفسها إلغاء الاعتقال كرمز للقمع القديم ، وفي الوقت نفسه ، تقييد المستشفى. قدر الإمكان على أساس أنها كانت علامة على وجود طبقة فقيرة. جرت محاولات لتحديد صيغة للمساعدة المالية والرعاية الطبية التي يستفيد منها الفقراء في المنزل " بالطبع ، لم يتم إطلاق سراح المجانين بعد من أسرهم. وبالتالي ، أصبحت الأولوية لمديري وإداريي دور الحبس هي "ترتيب" الفوضى المجهولة للحشود التي تشغل هذه المنازل ، والتي

كان من المقرر الآن إعادة ترتيبها وإعادة تعريفها كمنازل حبس للمجنون فقط.

تمتد هذه اللحظة الثالثة والأخيرة في الثلاثية التاريخية في تحليل فوكو للخطابات المتعلقة بالجنون من نهاية القرن الثامن عشر ، مع إلغاء الحبس وظهور أوائل المحسنين والفيزيائيين المكرسين لكسر الجنون المتحرر من قيود بيوت الحبس حتى بداية القرن العشرين. إنه الوقت الذي يصبح فيه الجنون أمرًا طبيًا ، وبالتالي يتم تجسيده تحت عين الطبيب المطهرة - أو نظراته -. يهرب الجنون من قيود بيوت الحبس ، لكنه يعرض نفسه ليصبح موضوعًا للطب. الجنون يفقد طابعه المأساوي ليس بسبب اللامعقول الأخلاقي ولكن بسبب المرض العقلي الموجه طبيا.

10. نـوال الـسعداوي



نوال السعداوي تفكك المجتمع العربي وهرميتة وتراتبه فتحلل إن الخطاب الأخلاقي العربي يعتمد على الازدواجية فالذي يسري على المرأة لا يسرى على الرجل وهذا في قضايا مثل الزواج والعذرية ،وإن القوانين الدينية والاجتماعية منحازة للرجل بشكل كبير فالرجل لديه حق الاشباع الجنسي كما يشاء بدون إطلاق عليه العهرية بينما المرأة لا فهي المسؤولة عن الشرف للعائلة ليس الرجل.والمرأة حتى لا تعرف تطالب بحقها لأنها ضعيفه وغير قوامة وهذا أوجب إن القوانين تحقق الظلم بدلا عن العدل فيجب على القوانين أن لا تفرق بين الرجل والمرأة بسبب الجنس وتقول إن المجتمع يقوم بعمل ذلك لأنه يظن إن المرأة أقل من الرجل عقليا وجسديا وهذا يتجلى في الأحوال الشخصية في مصر في الطاعة المطلقة للزوجة للزوج.

وأتت الفكرة من الهيمنة الذكورية على مر التاريخ وأكد هذا جون ستيوارت مل "إن الفروق التى تفصل الصبي عن الطفلة سواء العقلية منها أو الاخلاقية ليست طبيعية بل نتيجة لتأثير البيئة اللى ينشأ فيها الفرد "وهذا يتجلى في حياتنا الشخصية حتى من أقوال لها دلالات ربما

الأهل لا يعرفوها ولكنها مترسخة فيهم من البيئة"إنت راجل""وانتى بنت "

" إنتى بنت""مشروع للزواج" فتعلمها الأم المظاهرالنسائية وتعطي الحرية للرجل الذي هو من صلب العائلة وحامل اسمها.

الهيمنة الذكورية أتت من إن المرأة مثال للعار والرذيلة لذلك يجب أن تتربى على الكبت والظلم لكي تطيع زوجها بعد ذلك ولكي لا تفضح هذه العائلة إن عملت أى فعل حر.

تاريخ الهيمنة الذكورية

الهيمنة الذكورية تتجلى في العادات والتقاليد ،وفي الإرث الديني وهذا يظهر في كون الأنثى أنثى فقط،فجريمتها أنها أنثى لذلك تم حرمانها من التعليم سابقا.

لا يوجد تاريخ محدد لكى نعرف كيف بدأت الهيمنة الذكورية ولكن الاتجاه السوسيولوجي إن المجتمعات التى سبقت الزراعة كانت أكتر مساواة وحرية بكثير للمرأة وهذا من خلال بعض الدراسات للمدافن في العصور السابقة للزراعة بل بتشير إلى إن العلاقات المتعددة كانت للمرأة ليست للرجل.

لكن كيف تحول المجتمع ؟ هناك تفاسير كثيرة للأمر منها إن الرجل أقوى جسديا وتفسير ثانٍ وهذا التفسير أصح أو الأكثر إقناعا ،إن بعد بزوغ عصر الزراعة تم توزيع المهام فكانت المرأة بسبب الحمل ورعاية الابناء بعدت عن ميدان العمل التى كانت تشارك بالنصف مع الرجل في الالتقاط ومع الاستمرار نشأت السلطة التى توزع الغلة،

وكانت المرأة في البيت بعيدة عن موضع الصراع على السلطة هذا الذى حتم وجود قادة.

مسرحية الإله يقدم استقالته في اجتماع القمة



في التاريخ العربي الحديث تم تحريم بعض الكتب سواء كانت روايات أو كتب أو مسرحيات أو دواوين شعر وعلة التحريم والمنع دائما كانت تتمس العقائد الدينية أو التابوهات المجتمعية من الجنس للاله للسياسة.

الكتاب الأول الذي سأناقشه هو مسرحية الدكتورة نوال السعداوي "الإله يقدم استقالته في اجتماع القمة " وهو كتاب صادم للعقل العربي غير المتعود على تناول الكتابة للمحرمات.

المسرحية مكونة من ثلاثة مشاهد وشخصيات المسرحية مكونة من الله وابليس و النبي موسى وعيسى ومحمد وابراهيم ورضوان وحواء ومريم العذراء وبنت الله وهي فتاة في الثامنة عشر تشبه حواء كأنما هي ابنتها إلا أن شعرها مقصوص وفي قدميها حذاء يشبه أحذية راقصات الباليه.يتكلم كل نبي فيهم مع الله ويناجيه بشكل أدبي رصين ويشكوا لله كمية الفساد المهولة على الارض وإن الإله لا يتحرك لوقف

تلك الحروب التي تجري باسمه ومع السرد يقدم الشيطان الذي صورته الدكتورة نوال إنه شاب ثلاثيني وسيم استقالته ويحاكم الاله إنه متناقض وأنه جعله الشماعة او العلة لاي فساد في الكون وبتجعل الإله يعتذر للمرأة لاجحافه في حقها.لكل شخصية وصف متخيل موجود في المسرحية ويناجيه كل نبي على حدة وعلى مدار الفصل الثالث يتحدث الأنبياء مع بعضهم عن إن القتل والحروب ليست من اديانهم التي هبطوا بها وفي الفصل الثالث تتحدث رابعة العدوية وإيزيس مع بنت الله ويناقشوا في قضايا النسوية المعاصرة.

الصدمة للكتاب مكونة من تجسيد المقدسات الإسلامية واليهودية والمسيحية وأيضا عمل حوار لهم له نوابع في الأديان الثلاثة وحقوق المرأة المهدرة فيهم.

رواية مذكرات طبيبة



الرواية سرد بضمير المتكلم يُقرأ كسيرة ذاتية. وغني بالمعلومات عن الممارسات الطبية في ذلك الوقت في مصر من قضايا الختان مثلا ويمكن أن يقرأ كنص أنثروبولوجي.يصف الوضع المتدني لحرية المرأة والظلم الواقع عليها في كل أزمنتها وفي كل أطوارها في النشوء من الطفولة للكهولة. وعرضت في الطفولة حياتها بالمقارنة مع أخيها الصبي وكانت مستغربة كرد فعل تلقائي على هذه التفرقة وذلك من أول البلوغ والحيض إلى المواقف الأخرى التي تسردها.وينتقل النص لأزمنة كثيرة في حياتها عندما كانت في الكلية وكانت هي المرأة الوحيدة في غرفة التشريح.

هي رواية تصف علاقة المرأة بجسدها وعلاقة المرأة بالرجل والتفرقة المجتمعية بينهم فهي تقول مثلا "لم يكن لكلمة بنت في نظري سوى معنى واحد..هو أننى لست ولدا..لست مثل أخي..أخي يخرج إلى الشارع ليلعب بلا إذن من أمي أو أبي يعود في أي وقت "

رواية امرأتان في امرأة



الرواية تدور في القاهرة ،البطلة المركزية بهية شاهين ، طالبة طب تبلغ من العمر ثمانية عشر عامًا ،وهي إبنة مسؤول مصري بارز في مجال الصحة العامة ولكنه شخصية متخلفة مسيطرة ذكورية مستبدة مشؤومة ، ضد استقلالها كأي أب رجعي ويقف أمام إرادتها كحاجز ضخم وأمام قرارتها كلها ويتحكم في المصروف التي تأخده ولما ترسب يكون له هو القرار الأخير كأب ذكوري في تحديد من تتزوج؟
وهذا كون شخصية أخرى حرة داخلها سمتها أحيانا بالشيطانة.مضطربة من الانفصام بينها وبين بهية شاهين و كون صراع نفسي كبير وانقسام بين الطاعة والتمرد وإحباط كبير.

يمس تمردها الفن ويقترن به وتقابل سليم الشخصية الغريبة في معرض فني وتأخذنا نوال السعداوي في رحلة لاستكشاف الذات ومعرفتها

وتحقيق التمرد السري في ظل الحبس الاجتماعي الرهيب ،ونلاحظ المفارقة بين بداية الرواية وبين السير فمع سير الرواية تبدأ بالتحرر قليلا قليلا مع إنها لازال بها هذا الحب لأبيها وإن الحب لا يتقابل مع التمرد.

رغم إنه يعنفها ويرمي الورقة التي ترسم عليها في حدث في الرواية وإن هذا انحراف وليس له فائدة ككل النظرات إلى الإبداع الأدبي أو الفني من الشخصيات السلطوية ورغم ذلك تستمر في الرسم وتدخل المعرض الفني بالجامعة وتشارك وتتحدى وترفض الهويات الجاهزة للمجتمع. ورغم إن عدد قليل جدا فقط يحضر فترمِز نوال السعداوي لقيمة الفن عند المجتمع الجاهل وتتسائل على لسان بهية ما قيمة أي شيء فني؟ ولكن الفن سيساعد بهية على التحرر والتمرد لطاقته وتاريخه الطويل في هذا ويحررها من حياتها الروتينية المكبوتة.وتمارس الجنس مع سليم فهو الشخصية الوحيدة الذي دخل رأسها ولمس الشيطانة كما تسميها.

11. الـجـنـون والـمـرض الـنـفـسي والإبـداع

ارتباط الحقيقة بالفنان وأنها تدمر بقائه والحقيقة المجردة عن نظرته للوجود تكون مساقة بالالم وأن مخلصات الالم تبتعد عن الاساليب العادية وتقترب أكثر من اسلوب التعبير الذى يريد هذا الفنان أن يكتشفه ، لم تعد هناك شهوة لديه إلا شهوة العقل ، وشهوة التعرف على ذاته الغريبة المليئة بالاشياء التى لا يعرفها عن نفسه ولا يعرفها عن الوجود والاستمرار بلا نهاية فى تخريج الافكار والمشاعر منه عن طريق العملية الابداعية.

الجنون في الإبداع هو الخروج عن البديهيات الرمزية والروتينية التعبيرية الشكلية الإدراكية والثورة على ثبات السريان فى العملية الابداعية والتعبير عن المكبوت بكل أنواعه وكسر التابوهات ليس باللغة فقط بل بالتجسيد لأن التجسيد يكون أكثر تأثير لأن الإنسان يتأثر بما يستخدمه هو نفسه طوال اليوم من الصورة ليست اللغة ، الصورة اللغة الأكثر تأثيرا أبدا والخروج من حدود الشائع فى التناول النفسي.

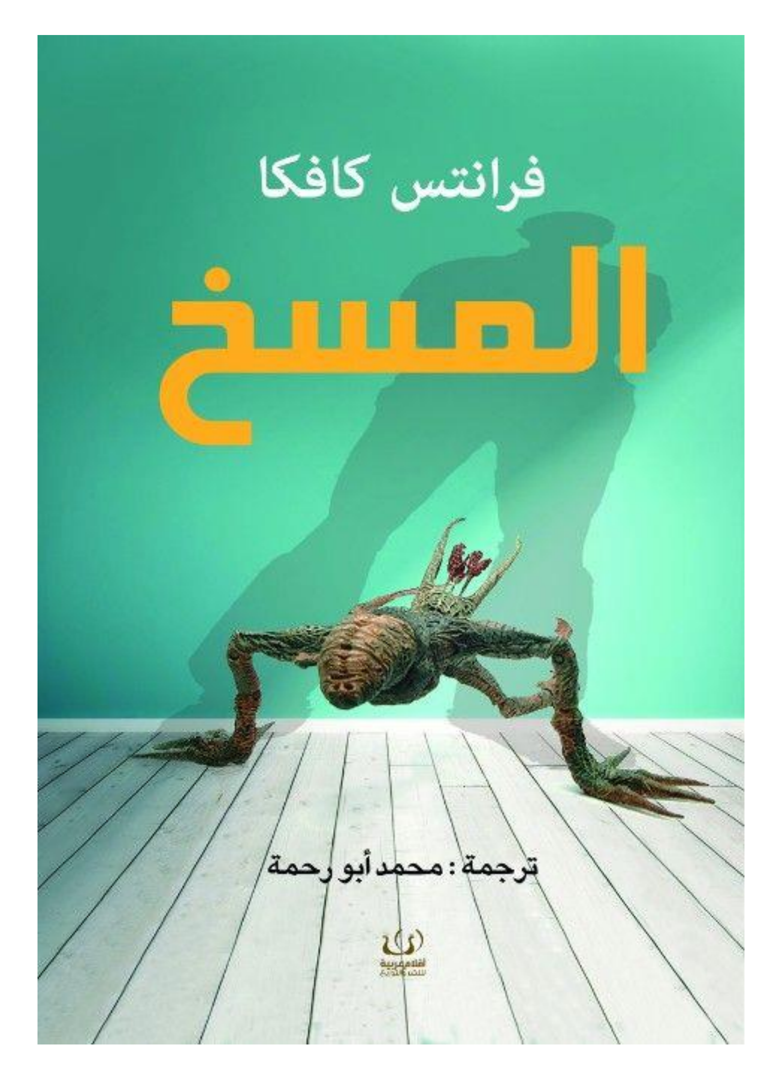
الألفاظ الثابتة عند العامي، عندما يقول مريض نفسي فهو أن ما يطلق هذه الكلمة حتى يستبعد كل حقيقية العمل الابداعي للمريض العقلي وهذه طريقة منتشرة فى كل الثقافات ، الكلمات التى تنهى التعليل والرؤية والتأمل وهنا بسبب شمول النفس الإنسانية وما يبدعه أحدا فى الإطلاق هو لم يأتي به من كيان آخر غير النفس الإنسانية وهنا الخوف من مجرد احتمال ان يكون العامي يحوي ذلك بدون أن يدرك ذلك وأن الاحتمال الكلي يجعل هذا العامي خائف من أن يكون به هذا والدليل أن هناك من ينجذب لذلك الإبداع للمريض العقلي وينجذب لشخصيته لأنه رأي المحرر من مكبوته وكان هذا المجنون محرره.

كل الحالات الإنسانية المرضية وغير المرضية لها إبداعها، ليس فقط المرض العقلي ولكن من هو مريض مثلا في قدمه هذا لا يؤثر على الأفكار لهذا ارتبط المرض العقلي بالتحديد لأن العقل هو مصدر الأفكار والإبداع، تأثير المرض العقلي على الوجدان واسداله لمشاعر غريبة تحتاج الهروب منها وهنا الأمر أن الألم يجعل المبدع يرى الوجود برؤية أخرى فقط عبر الرؤية السوداوية ولا يمكن إنكار أفكاره لمجرد أنه مريض عقلي بل يجب مجادلته لأن إنكار أفكاره تفاهة والدليل أن أكثر الأفكار عمقا هى أفكار هؤلاء المتذبذبين نفسيا ورؤية العالم من الألم هى الرؤية الحقيقية لأن الحقيقة هو أن يكون كل شىء محرر فى الإنسان والمريض العقلي يكون قد تخلي عن هذا الاهتمام بالآخر ولكى يكون كل شىء محرر فى الإنسان يجب أن يتحرر الإنسان من الاخر ومن الإهتمام بنظرته له ومن الخوف من الموت وهذا بالانتحار وهكذا سيكون وحيد لانه مختلف ولا يمكن مجاراة تخييلاته العميقة جدا وذاتي الكيان له عوالم اخرى داخله كاملة التصور والوحيد له علاقة مباشرة مع ذاته التي هى استخلاص المجرد من المعاني والمشاعر والأفكار .. الخ.

التيه وارتباطه بالإبداع والحالات النفسية الباطنية الكثيرة جدا التى تجعله لا اراديا في كل إنسان ومدركاته النفسية بشكل مستمر بدون حتى ان يدرك ذلك أو يريد أحيانا ، وليس فقط يحل بل يصل إلى نهايات كل حالة وماساويتها ويتخيل ذلك فبعد بعض الوقت تأتي اللامبالاة الشديدة لأي مأساة وجودية وتكون الحساسية فقط ليس للالام الشخصية بل إلى الآلام الوجودية من العذاب الفكري باكتشاف العبث وأثر ذلك أن ألمه يدمر القيمة التى يظن هذا التائه انه يحملها فيدمر الكرامة والتقدير الذاتي لكل شىء والاسف الذى وجده من انه لم يجد اي شىء فى النهاية.

تأثير الفلسفة والشعر والأدب على حاملهم لأنهم يضعوه أمام وجوده المجرد أما العلم فلا لأن العمل يتعامل مع المادة الخارجية أما الآخرين يتعاملوا مع النفس أي المجهول لذلك يؤثر ذلك على بقائهم ، لأن مادة الأديب هى نفسه فقط.

12.رواية المسخ لكافكا



الوحدة لغير المتأملين الطوباويين ، تأخذ دربا دوما إلى الرعب والمشهديات والمرئيات والانسلاخات العنيفة ، وهذا ياتى من نازع

وجداني لأن الوجدان هو الدافع الاول للوحيد الذى يعبر عن ذاته للخلق ، صراع بين الكابوس والرمادى التخيلي وبين الزفافي والابيض الواقعي الموهوم ، الذعر لديه يتحول إلى خيالات تبدو له حقيقية ويغذى ذلك رهافته فى الشعر ورهافته تجاه المعانى ورهافته فى تكوين المشهديات ، فهو يستطيع تدوير أى شىء إلى كابوس ، إنها لذة الوحيد ، إسدال المأساة الداخلية الواسعة على خلقه ، ولم بالذات الكابوس ؟ لأن الكابوس به جمالية عميقة عنيفة تعبر عن جوهر الوجود كله ، فالوحدة هى الحياة مع الذات مباشرة بحقيقتها وجوهرها العاري بشكل مطلق ، لذته فى التخيل ونشوته فى التخيل المرعب ولم تثار مخيلته سوى بما يعبر عن صور لرؤيته للوجود ورؤيته لذاته ، عمل المخيلة دوما يعتمد على تعميق الشعور الاساسي الاعظم فى الوجدان ، التعميق يأتى لإزالته أو لمعرفة كنهه والشعور الأساسي عند كافكا فى رأيي هو الذعر لذلك تعمق مخيلته الرعب ، ومنشأ الغرائبية هى الوحدة والابتعاد عن السائد والانغماس فى الباطن فيحمل الوحيد معانى مختلفة لما هو سائد ومرئيات مختلفة لما هو سائد.

التخييلي لا تغريه الواقعية لأنها محكومة بأبعاد وحدود فيزيائية وإنسانية والامتداد فى التخييل يزود الذعر والاضطراب لأنه يٌدخل إليه مدركات كثيرة نفسية فى وقت واحد فلا يحيا حياة واحدة فى اللحظة بمدركات واحدة ، إنه يحيا دوما فى اللحظة.

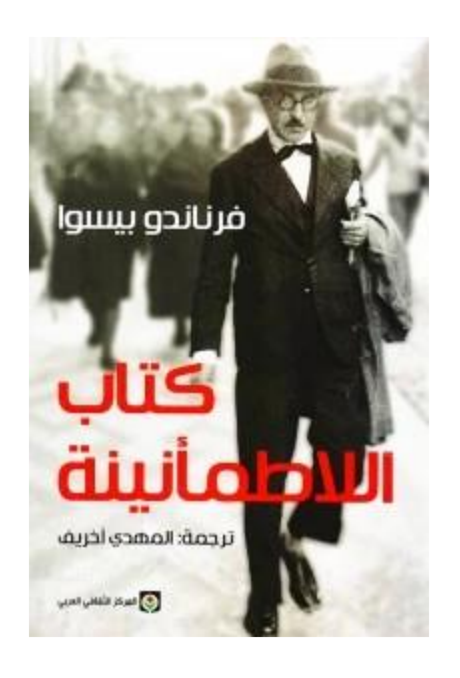
إنه مرهف وهذه الرهافة تنقل تحركات أخرى للاشياء والوحدة تزود الرهافة فتزود القدرة على إنتاج عالم جديد أبعاده هى ما وجدان هذا الذى يخيل.

تأويلى لحبكة القصة : إنه كان يريد التعبير عن غرائبيته وسط الناس ، وسط الجميع ولكن هذا لا يظهر إلا إن تحول فيزيائيا جسديا إلى كائن آخر ومقزز أيضا كما يشعر أنه هو فى باطنه ، غن الجسد واختلافه هو

الذى سيقول للناس جميعا " أنا غريب عنكم بشكل بشع " واحتفظ فيه بجزء إنساني لكى يقول لهم أنا إنسان غريب ومقاومته كلها حتى فتح باب غرفته تدل على أنه يجهل أيضا غرائبيته كلها وأنه يحيا فى بؤس شديد لاكتشاف ذاته ، هل تفعل بنا الوحدة كل هذا كافكا ؟.

يحيلنا ذلك إلى ما ينعتون كافكا واشباهه بالغريب ، إنهم يحوون ما يحوى كافكا من كل شىء ولديهم ما لدى كافكا من كل شىء وأقصد هنا أن لديهم عقل ووجدان ومخيلة وجسد وأن ما كتبه كافكا لم ينجبه لأنه كائن مفارق عن الإنسان ، غن له نفس النفس البشرية ، وما تنتجه نفس هى ما يمكن ان تنتجه جميع النفوس.

13. بـيـسـو ا و الـلاطمـأ نـيـنـة



فى نصوص بيسوا دائما وجود لعنصر الغياب والغائب ، إنه دوما يشير إلى " اللا " بعدها ملأ أو كلمة مطلقة ذات دلالة واسعة ، يشير إلى ما يمكن أن يتكون بميتافيزقية معنائية ومجازية ، هناك فاعلية شديد الأثر للوحدة والابتعاد عن المعانى العلائقية والافكار والمشاعر كذلك مع كثافة تخييلية وتركيز حضوره فى الوعي أكثر من الواقعي فقد خق جمهورية من الشخوص بداخله وخلق الشخوص تلك رغبة فى الحياة المفقودة فيعدد الشخوص لعلهم يكملون ويجمعون له حياة ويخلقوها ورغبته بما أنه شاعري لا ترضيه حياته الواقعية ، لذلك يرغب فى أكثر من حياة ، فى استنزاف ما يرغب فيه ، فى التعميق الادراكى لكل شيء والوصول إلى الجوهر المعنائي خلف كل شيء.

إنه طوال الوقت فى ذاته يبحث عنها بشكل مفرط وبأنانية زمنية ضد أى فعل آخر ، إنها موضوعه الاساسي ، يرى بعمق كل شىء حوله ولا يدوره لقصة بل يأخذ خالصه ، يدقق ويحلل ليس بصرامة عقلية ولكن بمرونة شعرية فيكتب أطنان من المجازات الخفيفة المتطايرة.

كتابة الشذرة العميقة المكثفة الموجزة تلك بدون اطالة دليل على الاضطراب المعنائي والكثرة فى المعانى ، إنه يتلفظ بما يتخيله ويكتب ما يدور بين غائبيه وكونهم ، كتابة الشذرة تخلى عن الان دوما واستغراق فى التخطى إلى الفكرة الاخرى بدلا من افتعال تطويلها.

التأمل الدائم عند بيسوا يجعله يدرك المعنى الخفي وراء كل شىء ، يجعله كل لحظة يُكسر ذاته بطريقة مختلفة كل مرة ليرى فيها ما يراه فى المرة السابقة ، إنه مستلب مما لا يعرف وأحيانا منه وأحيانا من الحقيقة بشاعرية حقيقية تمسك كل ما فى الكون وما فى الباطن لتكتب به.

الوحدة فى عمقها عند الخالق تعبير عن رفض شكل اى رغبة فى البقاء والتكاثر والاجتماع والعلائقية الوجدانية كلها ، إنه وحيد ويستمتع بكونه الداخلى الممتد والحر في التخييل فيه كما يشاء بدون قانونية ملزمة أو بدون مرجعيات تقول له افعل ولا تفعل.

ادمانه على التعدد يجعله مدمن على الادراك المتخطي من مخيلته ، مدمن على التعبير بدون أن تكون سلطة عليه ، لا سلطة على المتعدد ولكن التعدد فى الرأس يزود الوحدة ويزود الوحدة مع المعانى المجردة لا الناس والتخييل فى وحدة بيسوا أنها غيرميتافيزقية دينية ، إن الأوهى بالنسبة له مجازات مركبة بمعنى آخر لا يصف الله ولا يصف اى شىء ماورائي ، إنه وجودي بشكل جديد بدون اغفال الالوهة كمتخطى.

أتخيله فى لوحة يبتلع الكون ومن يديه تنسدل التصاوير وحقيقية التصاوير صادقة ورهيبة وجمة لأنه لا يكتتبها لتجارية بل لأنها تحدث فيها ، طوال الوقت يتزايد عدد شخوصه ويتناقصوا.

الكئيب يقبل بكل أنواع التطرف وهو مجبر بسبب كآبته أن لا يكون منتميا لأي شيء ولا يهم مهما حاول ففى النهاية سيقتنع بكآبته وسيقتنع بإختلافه الرهيب ويوجد أحد الأشياء معه فى عزلته إما الإيروسية أو التشويه أو الله أو السخرية أو الغرابة الشديدة .. وبيسوا اختار التصاوير الخيالية الشفافة والعمق الدلالى لكل مجازاته.

الواقع بالنسبة له كيان عارض ، المخيلة هى الاساسي لأنه لا يتحقق إلا بها ولا يشعر بأنه وجد خيطا له إلا بها مهما كانت نافية له من كل فم حوله ،مستنكَرة ، مهانة.

الغريب فى بيسوا هى السيطرة الجمة على أفعاله بخيالتيته الفظيعة تلك ، إن الأمر يحتاج جهد كبير لكى لا يهرب جزء منها إلا افعاله وتُكون شكل جنوني ممكن يعرضه لأي خطر.

يقول بيسوا " لست بأحد أنا، لا أحد. ".

يتحدث هنا بيسوا عن شعوره بعدم الكونية ، بأنه ليس كائنا بتجريد المعنى ، يأتى ذلك من الاغتراب الشديد عن الذات من فرط العزلة الفلسفية الباطنية ، حتى انتفى الاحتمالان أن وجوده وأحديته (ليست بالمعنى الإلهي) ليست من الاخر الاخر الذى ليس شخصا له ، والاحتمال الثاني وهى كونيته منه نفسه ، الاولى غير متحققة بسبب العزلة والثانية غير متحققة بسبب اثار العزلة كأنه يقول " لست بأحد أنا ولست بآخر (خارجي) لا أحد (داخلي حتى) ، والامر أن لا شيء ولا أحد يعيد له كونيته وأحديته وليس هو آخرا بالنسبة للاخر لانه ان كان آخرا سيكون أحدا .

14. السينما الفلسفية : إنجمار بيرجمان



يمكن أن تتداخل السينما مع الفلسفة عن طريق"شيئين على الأقل. أولاً ، قد يعني استخدام الفيلم كمصدر ، ومصدر للمثال والتوضيح ، من أجل إلقاء الضوء على المواقف والأفكار والأسئلة الفلسفية. ثانيًا ، قد

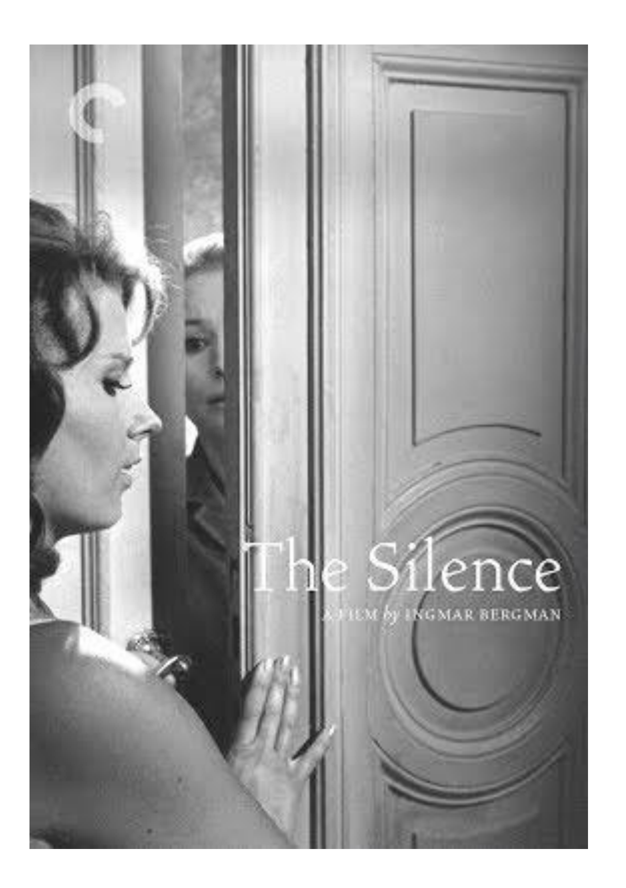
يعني أن الفيلم نفسه يجب أن يُفهم على أنه وسيلة للتفلسف - ممارسة الفلسفة في الفيلم أو الفلسفة كفيلم. هذا الأخير يعني مشاركة أقوى للفيلم مع الفلسفة. كان المدى الذي يمكن أن يكون فيه الفيلم فلسفيًا أو يساهم في المعرفة الفلسفية بحد ذاته موضوعًا لبعض الجدل. ومع ذلك ، فإن ما هو مقبول على نطاق واسع هو أن العديد من الأفلام "يتردد صداها بطرق مثمرة مع القضايا الفلسفية التقليدية والمعاصرة".[1]

"إذا كانت السينما تأخذ من الفلسفة قدرتها على توليد الأسئلة وخلخلة الأفكار الجاهزة ،فإن الفلسفة تستغل تقنيات تحول العلامات المفاهيمية إلى علامات مدركة سمعيا وبصريا،بفضل آليات إنتاج المعنى بالصورة السينمائية ،التي تحاكي الواقع بلمسة إبداعية متخيلة"[2]ويظهر من هذه القراءة الجدلية توظيف الفلسفة للسينما كأداة تبث مضموناتها المتشعبة في حدود مدى السينما.ولكي ندخل أقرب سنجد تراث سينمائي حديث وقدم للأفكار الفلسفية وفي مقالنا الأول سنتناول المخرج السويدي إنجمار بيرجمان..

عالم بيرجمان الفلسفي:

أبدع بيرجمان عالمه السينمائي الخاص وتشفيره لذاته ورؤاه وتيمته الجوهرية من العلاقة الفلسفية للإنسان بالوجود ويمكن أن تميِز سينماه ببساطة إن وجدت كادرا صامتا ليس لغويا ولكن المشهد المشحون بأسئلة وصورة باهتة باردة واعتمد أيضا على الأحلام كمثيرات للحوارات أو التي يجسدها الفيلم بالكامل وكان جوهره هو البحث عن معنى في خضم تلك الوهوم الكثيرة وهذا الألم الضخم.أما لمن شاهدوا أفلامه فيتم تذكره بعلاقة الإنسان بالإله من فيلم الختم السابع والأسئلة الدينية ووجود الشيطان والازدواجية والتداخل المجازي بين الأشخاص في فيلم برسونا.وقد استعمل طاقم تمثيلي دائم الحضور تقريبا من "ليف أولمان"التي ظهرت في تسعة أفلام له.

فيلم الصمت:



فيلم الصمت الذي سنتحدث عنه أولا هو آخر فيلم من ثلاثية المخرج السويدي إنجمار بيرجمان بعد فيلم "من خلال زجاج مظلم" و"ضوء الشتاء"يمس مفاهيم كثيرة منها الوحدة والرغبة الشديدة والنزوع الجنسي والتوق للحنان ويصور بيرجمان في الفيلم أن العالم الخالي من الإيمان خالي بالضرورة من الحنان وذلك في صورة خالية من الشوائب مركّزة،متحدية مفاهيم كثيرة مجتمعية وناقدة لها.

الحبكة:

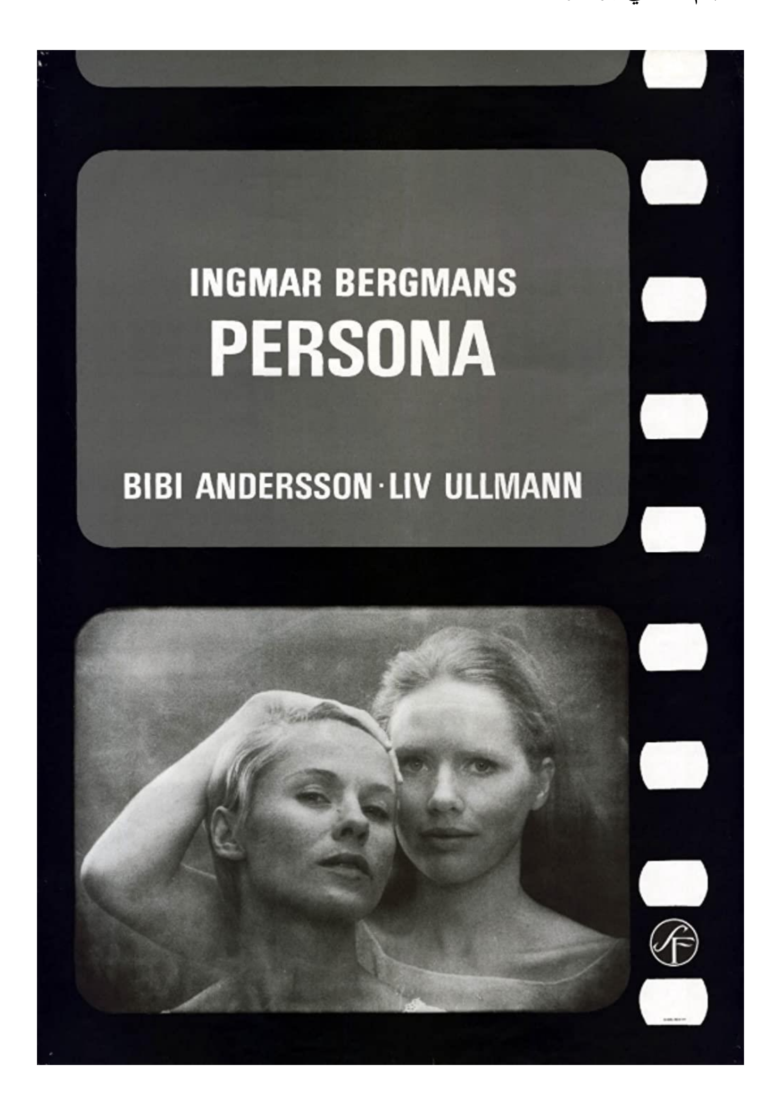
حبكة الفيلم تدور أن أختين إستر وآنا وابنها محجوزان في فندق ما فارغ وشاسع وغير حاضر فيه إلا شلة من الأقزام ولم يفسر كثيرا بيرجمان ذلك.إستر لها نزوع سحاقي تجاه آنا ولكن ليس موضوع الفيلم الجنس والسحاق بل يتعدى بالرمز إلى أشياء كثيرة وتناصات دلالية ومعالجات لأزمة الحداثة المعاصرة وتفكيك الذات والاغتراب.

ولكي نفهم الأمر أكثر يجب أن ندخل في زمن الفيلم وسياقه الثقافي والتاريخي فعقد الستينيات رمز لتخلص الكثير من الدول والمجتمعات من الاحتلال والاستعمار ورمز لحدوث الكثير من الثورات ونتيجة لذلك كانت هناك اضطرابات في شتى نواحي الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية ومفاهيم السينما في أغلب الأفلام الحقيقية كانت تحمل رد فعل وتصورات لهذا الأمر وليس مجالنا هنا أن نتبع الأحداث الأدبية والسينمائية لهذا الأمر.

وعلى الرغم من رسالة الفيلم الدينية إلا أنه سبب موجة من الغضب الكنسي فهو يناهض مجتمع يتعلمن بالكامل ويفرد بإشارية الصراع بين المجتمع العلماني الذي يتم تأسيسه والمجتمع الديني الممثل في الكنيسة التي بدأت تفقد قوتها فسبب ذلك خوفا من كل شيء ومن هذه الأشياء التصوير الجنسي الذي يأخذ عند النقاد طابع رمزي علاماتي لا طابع أصولي،تأويل سيميائي لا تأويل مباشر.فلكي يتم تذوق الجمالية التي تكتنف أي فيلم لبيرجمان يجب النفاذ إلى ما وراء المحتوى،ففيلم الصمت يعبر عن الواقع الاجتماعي العصري

يحول لغته السمعية والبصرية إلى استعارات تشير إلى ما وراء ذواتها. تصبح علامات يمكن فك شفرتها ؛ يشيرون. يحتوي البعد الجمالي للفيلم على تشخيص لحالة الواقع الاجتماعي وعلامات العصر. هذه الطريقة في "قراءة" الفيلم تحول لغة الشكل إلى بُعدها ذي المعنى ، بينما المحتوى ذو أهمية ثانوية.

الفيلم الثاني برسونا:



تلعب ليف أولمان دور البطولة وهي ممثلة مسرحية شهيرة ناجحة ،في منتصف الثلاثينيات ،عانت من انهيار نفسي غامض أثناء أداء عملها التمثيلي مما أدى إلى صمتها المطلق والخمول والتعب الشديد وهى الآن في منشأة للأمراض النفسية وبيبي أندرسون هي الممرضة

المخصصة لها في الخامسة والعشرين وستذهب معها للبيت الذي أعارته طبيبة ليف.يبدأ الفيلم بمونتاج مزعج لصور غامضة وغير مفهومة وأحيانًا مباشرة جنسيًا والتي سيتم فك تشفيرها جزئيا في الفيلم.

الصمت المطلق لليف:

ليف اولمان هى من أرادت الصمت واختارته رغم سجنه النفسي الذي يقزم أكثر مما يحل ويُنفِس، لأنه لا جدوى من أي انفعال مادي فاستمرت فى الصمت حيث هو التعبير الأمثل عن عدم قدرتها على فعل أي شيء لأي أحد يتألم ،ونوازع الأمر من كمية البشاعة الإنسانية فى دواخل الناس والعالم وتجلى ذلك وهى تمثل فجأة والتأويل المطروح هنا ربما أنها أدركت أن الشخصية هى واحدة وأنها لا تريد أن تمثل بعد الشخصية التخييلية بل تريد أن تكون ذاتها. ولأنها مرهفة ويظهر ذلك عندما ترى لقطات إخبارية تلفزيونية لكاهن بوذي فيتنامي أشعل النار في نفسه في أحد الشوارع بالتراجع للخلف والهلع في العيون.
فالتطرفات القاسية هذه تظهر فى المرهفين للآلام البشرية ،من يجمعوا ألم هذا العالم فى دواخلهم. وبحكم عملها كممثلة فهذا يجعلها تحيا فى مشاعر أخرى غير هذه التى تحيا بها فى الواقع بالاندماج والتقمص فهي بذلك تزور كينونة أخرى فى داخلها الذي من الممكن ان يكون جيدا لوجودها في عدم البقاء في شعورها الشخصي دوما والصمت هذا علامة على رحيل الشهوات والرغبات جميعها وبقاء الشعور الانسانى الذى يضغط على العاطفة بكل ما فيها من علاقات.الزهد فى كل شىء إلا التأمل فى الذات وتحليل كل شيء حولها وهويتها وهوية الآخرين.

تبدأ بيبي في الحديث عن أزمات حياتها مما يستعدي من ليف أن تبدأ بالحديث والتماهي،فالعالم كان بالنسبة لها لا يستحق أن تحرك لسانها ولن تتحدث تحت إكراه لزومي من الحياة نفسها بل من التعرض الإنساني الممثل في بيبي ومعاناتها كأنه علاج بمشاركة الألم وذلك

بالتنفيس السيكولوجي للمكبوت.بيبي محبطة وتتألم من ليف كونها تتحدث بالاشارة وبنظرات العين بلا مشاركة حقيقية وبلا اندماج قوي على الرغم من اعترافها بأحقية ليف في الصمت كموقف أخلاقي.

بيرجمان يوضح في الفيلم الشخصية وامتدادها فى الاخر واندماجها، فكلتا الشخصيتين هنا نفس الشخص ، فقط إحداهن بها تحرر كبت الآخر ورغباته ومشاعره الدفينة فى الداخل ومداه والتى لا تظهر فى التعامل مع الآخر أما بيبي فشخصية لم تترقى بعد لتنفيذ ما تشعر به بل التماهى والاندماج مع الواقع بكل أبعاده متجليا في العمل وغيره ومحاولة عدم رؤية ذاتها. ولكنها رأت ذلك فى صمت ليف اولمان وبدأت تتحرش بهذه الكينونة التى تنظر لها بإعجاب، لم تكن بيبى تافهة وعادية لا يوجد برأسها أسئلة بل كانت تريد أحدا تُعبِر معه وله عن ما بها من أفكار حياتية وهذه الأفكار ليست وليدة قراءة فقط بل تأملات ورؤى فى التفاصيل بين أفعالها وأفكارها ووليدة التعامل الوجودي مع الآخر فى الواقع.

فى أحد هذه الكادرات يثبت الكادر كعادته عليهم مع استخدام يدها فى مسح وجه بيبي التي تتفاعل معها فى المسح بهذه الشهقة الصامتة كأنها تكشف كل ما بها من تساؤلات عن كل شيء وتعطيها بعض الإجابات ليس بالحديث المادي الكلامي الصوتي ولكن بوجودها معها صدفة وعبثا. وآثر بيرجمان عدم الحديث لأنه لا يوجد كلام هنا فى هذا الصمت العميق ،فالصمت وحده كفيل بالقذف الجواني لكلتاهما في الأخرى.والفيلم يُظهر هذه الشخصيات الأنثوية خصيصا ما يحدث فى الذات الشاعرية والذات الواقعية التى تتوق إلى أن تكون شاعرية أو تخفى شاعريتها بسبب القيود كافة.وأنها ستكون وحيدة تماما ليس فقط فى الوجود بل فى مخيلتها لأن كل شىء بها ذاتي مختلج ، لا يتبخر ، لا ينفصل عنها.

يقول بيرجمان عن إلهام فكرة الفيلم" جاءت من صورة. ذات يوم رأيت فجأة أمامي امرأتين تجلسان بجانب بعضهما البعض وتقارن يديهما ببعض. قلت لنفسي أن إحدهن صامتة والأخرى تتحدث. عاد هذا الفكر الصغير مرارًا وتكرارًا وتساءلت: لماذا عاد ، ولماذا أعاد نفسه؟ كان الأمر كما لو عادت حتى أبدأ العمل عليها. ثم تدرك أن هناك شيئًا ما وراء هذه الصورة ، يبدو كما لو كان على باب. وإذا فتحت الباب بعناية ، فهناك ممر طويل يصبح أوسع وأوسع ، وترى فجأة مشاهد تتصرف بأنفسها وأشخاصًا يبدأون في الكلام ومواقف تبدأ في تطوير أنفسهم على كلا الجانبين".

المراجع:

1. https://iep.utm.edu/phi-film/

2.د.رأس الماء عيسى،قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة

15. كيشلوفسكي و ثلاثية الألوان" أزرق"



المخرج هو كريستوف كيشلوفسكي وهو مخرج بولندى شهير والفيلم من ثلاثية الألوان ممثلين العلم الفرنسي .الأبيض يعبر عن المساواة والأحمر يعبر عن الأخوة والأزرق يعبر عن الحرية وهذا هو الفيلم الذى سأتحدث عنه وهو الفيلم الأول فى الثلاثية.

يقدم لنا كيشلوفسكي فيلما فلسفيا من الطراز الأول بكاميرا شاعرية ترتكز على تصوير الشخصيات بقوة فى أثنائهم جميعا من الشرود للتأمل للألم النفسي .. إلخ . والشاعرية السوداوية أيضا فى اللغة

الحوارية ففي إحدى مقولاتها " لا أريد أى التزامات ، أى ذكريات ، أى أصدقاء ، أى عشاق ، جميعهم فخاخ"

جولييت بينوتشي هى بطلة الفيلم وهى زوجة لموسيقار شهير تدخل فى حالة من الذهول واليأس والصدمة النفسية العنيفة بعد موت زوجها وابنها فى حادث سيارة عنيف جدا .تقدم على الانتحار ولكنها تفشل بالاضافة إلى ضغوط من عدم تعرف والدتها عليها بسبب مرض ألزهايمر .بعد موته تكتشف جولييت عشيقة لزوجها ويكتشف مجاورون له كونشرتو لاوروبا من تأليفه غير مكتمل .هى حرقت جميع مؤلفاته وأرادت الفرار بعيدا عن الحياة فى هويتها السابقة فتستأجر شقة فى باريس ولكن تلاحقها هذه الهوية وقد عادت كما تم التصوير وعودها كان بسبب الموسيقى تلك غير المكتملة .يصور الفيلم كون الصدفة تؤثر على الحياة بشكل كامل فهى خالقة التغيرات الجذرية فى حياة تلك المرأة وكيف ستتعامل معها .يملأ كيشلوفسكي الفيلم بأشياء زرقاء كثيرة ويستخدم ضوء أزرق .ولكن كيف يعبر الضوء الأزرق عن الحرية ؟ الضوء الأزرق يذكره حسين البرغوثي فى كتابه " الضوء الأزرق فيقول أنه فى بوذية " التبت " إن الأزرق هو لون أول كائن فاض عن طبيعتنا الأولى ، التى لا لون ولا هيئة لها .الأزرق لون طاقة الخلق فينا. "

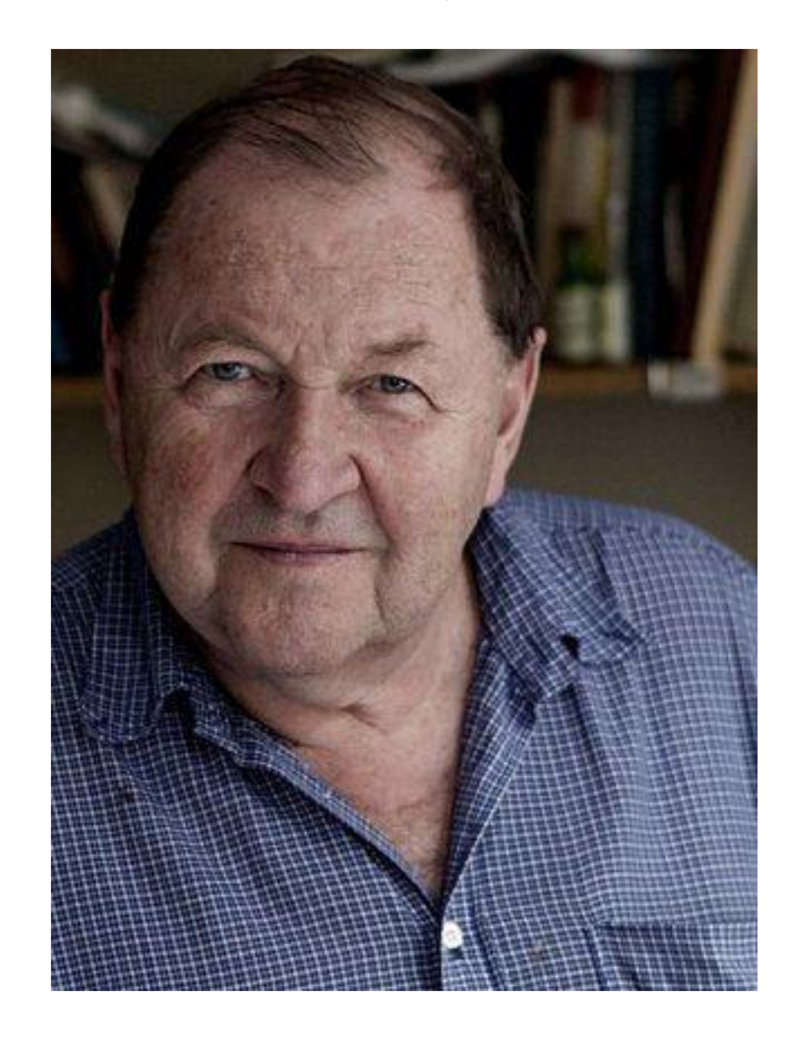
ما الحرية التى يقصدها كيشلوفسكي ؟ هل هى حرية من الالتزام العاطفي أم حرية كشف الهوية لزوجها أمامها بخيانته لها ، أم الحرية فى التخلص من الهوية السابقة وبدء صفري لهوية جديدة ولكن هل هذا ممكن ؟ إنه فى رأي جولييت سيتم بقطع علاقتها مع العالم والدخول فى الوحدة ولكن الوحدة تحيينا فى هذا الشعور ، فى الذاكرة ، فى الخيالات

.إنها تحاول فى حياتها الجديدة اختبار العالم بشكل آخر ربما ذلك من تلك الصدمات التى يرفضها لاوعيها وقد تحدث مارشيا عن أربع أنواع

من الهوية وهوية جولييت تتلاقى مع التصنيف الأول وهو " تحقيق هوية الأنا: تمثل الرتبة المثالية للهوية حيث يتم تحقيقها نتيجة لخبرة الفرد للأزمة من جانب ممثلة في مروره بفترة مؤقتة من الاستكشاف او التعليق المختلط، المتضمن اختبار القيم، المعتقدات الأهداف والأدوار المتاحة، وانتقاء ما كان ذا معنى أو قيمة شخصية واجتماعية منها، ثم التزامه الحقيقي بما تم اختياره من جانبا أخر" .

وهذا ما حدث مع جولييت بينوتشي حيث قامت بالبحث عن حياة جديدة انتهت فيها بالحب ويظهر ذلك فى آخر مشهد لها فى الفيلم .

16.روي أنـدرسون



مخرج،كاتب،منتج سريالي. رغم أن مدته المهنية تمتد لأكثر من 50 سنة إلا أنه له فقط 6 أفلام طويلة مع عدد كبير من الإعلانات التجارية والأفلام القصيرة.

خصائص أسلوبه:

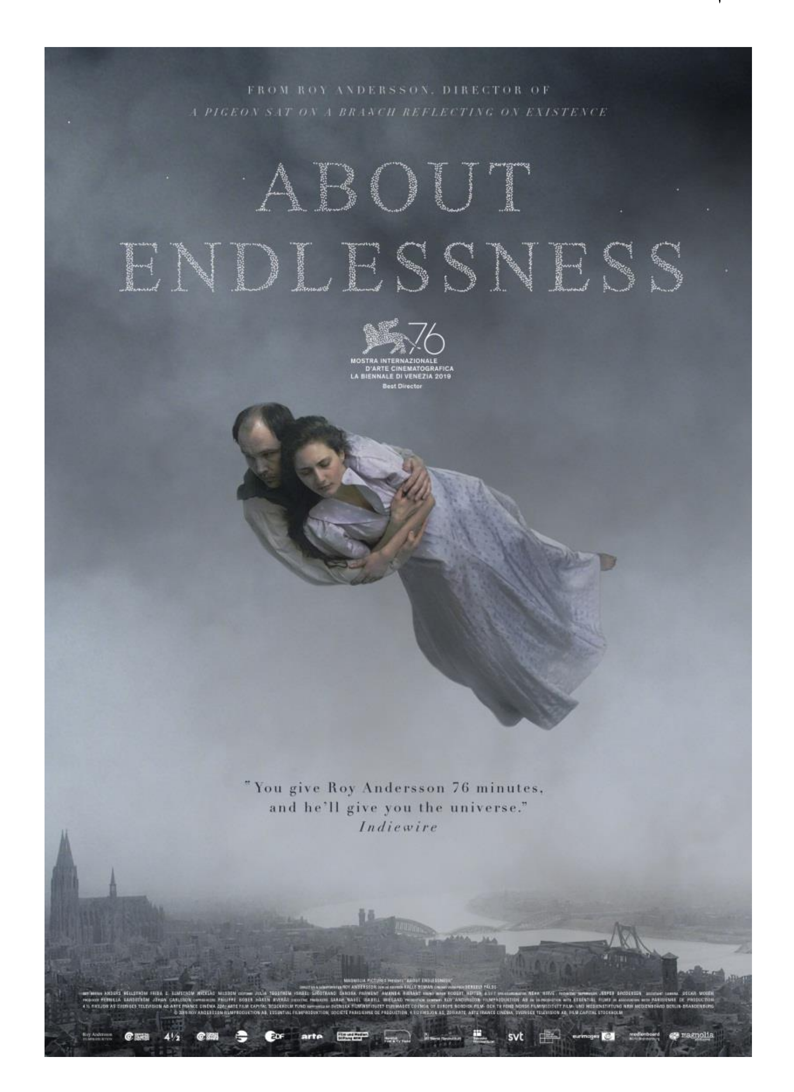
1.مولعا بالرسم والرسم السريالي البسيط الخالي من البهرجة التشكيلية رغم دلالته الواسعة وقد استسقى من بعض الفنانين لوحات حية في أفلامه مثل إدوارد هوبر وأوتو ديكس وهو يقول ذلك بنفسه "لقد ألهمني تاريخ الرسم، ولفترة طويلة كنت أشعر بغيرة شديدة من الرسامين لأنهم يصنعون المشاهد ، ويمكن للناس أن يقفوا عدة دقائق أمام اللوحة. لكن من النادر جدًا في الأفلام ، أن يكون لديك مثل هذا الاهتمام بالأفلام وأن تنظر إلى [مشهد] لمدة خمس أو 10 دقائق. لذلك كان طموحي هو جعل المشاهد واضحة ومثيرة للإعجاب كما نرى في تاريخ الرسم".

2. دوما يصور أندرسون أشخاص باهتة وآثار البهت واضح من بياض ليس ناصعا كأنهم مستلبين من دموية الحياة ويظهر عليهم دوما التعب الخذلان الإرهاق،الصمت اللانهائي وعدم الابتسام.

3.أفلام روي أندرسون ليست مجرد مجموعة متناغمة من الصور المتحركة ولكنها مجموعة من اللوحات ولاحظت ذلك في مشاهد كثيرة جدا،لوحات من طبيعة صامتة أو سريالية كمشهد الرجل والمرأة في السماء في فيلم حول اللانهاية. كل مشهد يبدو وكأنه لوحة ممسرَحة. هناك شيء ما حول مسرحية الحياة في كل ما يلقيه من عناصر في مشهد ، حول مسرحية سلوكنا وتفكيرنا وأفعالنا وصمتنا. يمزج أندرسون بين مشاهد الذكريات ومشاهد الحياة الانية بشكل ممتع.

4.السينما البطيئة حيث لا تتحرك الكاميرا ولا يتحرك الأشخاص أمام الكاميرا كثيرا

فيلم حول اللانهاية



يبدأ الفيلم بزوجين يحلقان فوق مدينة خربة،ثم يعلق صوت أنثوي بكلمة "رأيت"على الأشياء التي رأتها ، مثل رأيت رجلا ، رأيت شابا، رجل فقد إيمانه بالله. تتحدث منغمة مرتعشة ، وكأنها هي أيضًا متأثرة تمامًا بما ترويه من أحداث.الديكور في الفيلم بسيط جدا ويظهر كأنه أبكاليبس بلا عنف دموي ولكنه عنف حقيقي في الشحوب لكل شيء.

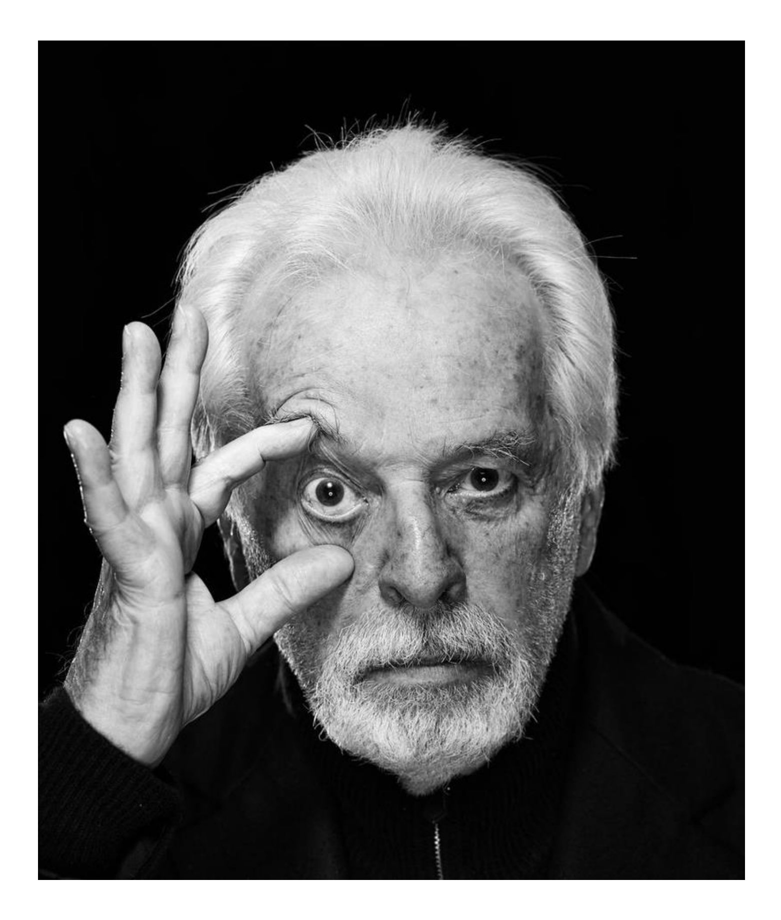
مزيج من كادرات مأساوية وأحيانا مبهجة.المأساوية في قتل أب لابنته وفي وجود أب وأم يروون الأزهار أمام قبر ابنهم المتوفي في الحرب إلخ.والمبهجة في ثلاث فتيات يرقصن ويحاول بذلك هتك الاصطناعية في الحياة الحديثة.

الراوية تقول جمل بسيطة معلقة على كادرات مثل ""مديرة اتصالات ، غير قادرة على الشعور بالعار" ، لكنها لا تُظهر الوقاحة في العمل ولا يوجد دليل على ذلك وإلخ من التعليقات المستمرة.

يسرد حياة كاهن في مشاهد مختلفة يعاني من أزمة فقدان إيمانه تتجلى في الاكتئاب وإدمان الكحول وحلم متكرر يرى فيه الكاهن نفسه يحمل صليبًا في شوارع ستوكهولم في طريقه إلى صلبه ويضربه الناس،كأنه يحمل ذنبه.

رمزيات مستمرة من المرأة التي كسر حذائها فخلعته ومشت حافية القدمين بسهولة والكادر الأخير برجل تعطلت سيارته بينما هناك سرب يطير

17. أليخاندرو جودروفسكي



مخرج تشيلي وسيناريست تتسم سينمائيته بالغموض والبعد الميثولوجي،والفتنة بالعنف والغرابة.تأثر بعدة مخرجين سيرياليين منهم سيرجيو ليون ، تود براوننج ، لويس بونويل. قام هو والسرياليون الفرنسيون بعد ترعرعه في فرنسا من أمثال فرناندو أرابال ورولان

توبور بتشكيل "مسرح الذعر" (1962) ، الذي نظم "أحداثًا" تهدف إلى إحداث فوضى عامة.

أبدع مفهوما ما يعرَف "Psychomagic"السحر النفسي ،في كتابه المسمَى بنفس الإسم. طور المفهوم أثناء إقامته في المكسيك عندما أصبح على علم بالعلاجات الشافية للمعالجين الشعبيين. أنه من السهل على اللاوعي أن يفهم لغة الأحلام من لغة العقلانية ، درس الممارسات الشامانية ووظف أفعال شعرية سريالية لمساعدة الناس على الانفصال عن الأجزاء المختلة وغير الصحية من أنفسهم والتواصل مع ذات أعمق من أجل التحول إلى أفضل.

من خصائص أسلوبه:

.1الامتداد الروحاني الشرقي بمزج من السريالية. القسوة الممسرَحة ، الأخلاق الخيالية ، الجنس الفرويدي وعقده وامتداده ، السحر الأسود

.2الاهتمام بالمفاهيم الشِعرية وقوتها والأحلام واستخدام الأقزام المعاقين، مبتوري الأعضاء دوما في أعماله

.3دمج تجربته مع التمثيل الصامت والمسرح في أفلامه إثر افتتانه بالتعبير الجسدي والدمي ،في شبابه في تشيلي قبل السفر إلى فرنسا حيث عمل مخرجا مسرحيا وممثلا. بطريقة أخرى تخلص الممثل من النص المكتوب ولزم انتاج المعنى من قبل الممثل وحتى الحوار يكون مضغوطا في جمل فلسفية مكثفة.

فيلم الطوبو



فيلم رمزي يصور المشاعر البدائية والمفاهيم المجردة المتعلقة بالإنسان من الأساطير والدين ،القتل(حدث ذلك كثيرا في الفيلم من موت البطل إلخ) ،الفداء والبعث ،الغيرة والانتقام ،الشهوة والهوس (في اغتصاب الأحذية والسحالي لهؤلاء الأربعة) ، والمعجزة (يجد الماء في الصحراء القاحلة عن طريق إطلاق النار على صخرة ، ويجد الطعام عن طريق حفر بيض السلاحف) والعنف(في الماعز الغريبة المصلوبة وبرك الدم والمذبحة السالفة) ، والبطولة (في إنقاذه للفتاة من زعيم الأشرار) والنذالة(تركه لابنه معهم) ، والواقعية والخيالية ، العقلانية واللاعقلانية المتفشية والأنانية والخلاص الروحي.

الرمزية الفرويدية المتفشية في جميع أعمال جودورفسكي (بما في ذلك صخرة على شكل قضيب "مختون" بين الكثبان الرملية وقتل الإبن لأبيه لتحقيق ذاته) ، وإشارات بوذية ، وإشارات إلى الكتاب المقدس

جودوروفسكي هو المقاتل الذي يرتدي ملابس سوداء بشعر كثيف، يركب عبر صحراء غربية قاسية مع طفل صغير عاري يركب خلفه: ابنه وهو في الحقيقة ابنه ، برونتيس.يسير الفارس كأنه في مهمة

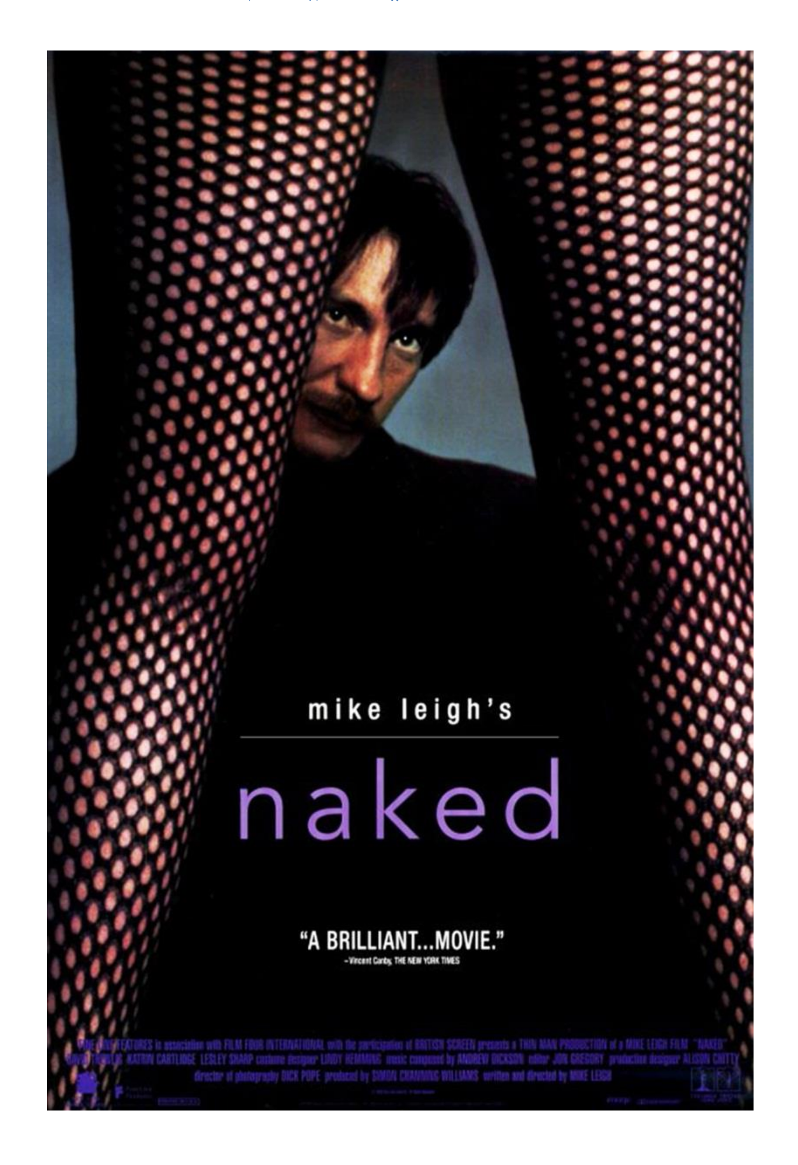
منظمة مثل المسيح،يترك ابنه للرهبان.يأخذه المتحولون إلى كهف وعليه أن يخرج لمواجهة ابنه القوي الذي كبر والذي يقتله.وهنا بعض العبثية التي تظهر فكيف يسافر طفلا في مهمة طويلة عاريا؟وكيف يتجاهلوا هو وأبيه بعضهم بلا حديث؟

يمارس الجنس مع المرأة وبذلك ينقل لها ألوهيتة ولكن ليس إلها بعد فهناك ما لا يقل عن أربعة يستطيعون إطلاق النار أسرع منه ويجب أن يهزمهم.كأنها رحلة ميثولوجية أرضية.يقابلهم ويدفن أحدهم تحت الأرانب وتتخل مقابلتهم بعض الحكم والمأثورات.وبعد أن ينتهي من قتلهم يجن بذنبه ويمشي في رحلته كأنه يكفر عن ذنبه.بعد عشرين عاما ينسلخ إلى راهب بوذي

ترى البطلة انعكاس صورتها في بركة ، وتقع في حب نفسها مثل نرسيس. حتى أنها تنظر إلى نفسها في المرآة .يطلق النار على المرآة ويضع الزجاج المكسور في جيبه.

يعود إليه وعيه تحت الأرض فيرعاه مجموعة من المعاقين الذي يتعهد بمساعدتهم في إطلاق سراحهم عن طريق حفر مخرج لهم في الصخور القوية وعندما يخرجوا يموتوا.

18.تـأملات فـي فيـلم naked



شخصية حادة مضطربة عدائية عنيفة ، مليئة بالافكار الإنكارية النافية ، ومليئة بالصراعات ، تمثُلية لكل الألم الكونى والتيه وفقدان الهوية ، هذا الألم الكوني الذى يعتبره جميع الناس ألم رفاهية وألم وهن نفسي وألم إبليسي ، وعدمية بشكل مطلق وجارف وعدميته لا تتكيف ، إنه دوما عدمي ، لا تجد معنى فى أى شىء ، استباحية إن رغبت وأرادت لأى شىء مهما كان منافى للاخلاق الإنسانية ، مستفزة لكل من حولها ومثيرة للاستغراب الشديد ، حياتها بلا دفء ، تنقل بين المنافى ، لا حنين لديها لانها لاانتمائية ولا حنين لأنها لم تشعر بضمات سابقة يكون الحنين إليها ، لا يوجد أبدا طوباوية تخييلية بها ، لا يوجد بها امل فى خلاص ما ، قارئة بشكل نهم وكائنة فى هذا الانصهار ، انصهار ما قرأته وما فكرت فيه بلا أى مواربة من خوف ، حيث تكثفت وترسبت الأفكار فيه وتمثلت فى افعاله ، إنه دوما هارب وبضراوة بعد فعل شىء منافى للقانون الإنسانى ، مهجور هاجر، لا يطاق.

الجنس فى حياته عنيف ومضطرب ، إنه نوع من العذاب للشريكة ، ودائما ما يظهر الجنس نفسية الانسان وميوله واضطراباته الداخلية العنيفة لأنه إحدى وسائل التعبير عن الانسان ، يهرب من العاطفة إنها تخنقه وتحدده وتقيده وتعينه ومع ذلك هو غواية بغرابته والغرابة هنا بشكل مطلق لانه مضاد لكل السائد ، لكل البديهيات للشخصيات ، لكل الحاجات التى يريدها الانسان.

إنه معتم غامض يشعر بتفاهة كل شىء حوله وتفاهته حتى ، ويريد أو لا يريد ، فقط عندما يحتك بأحد أن يعبر عن ذاته ربما لحاجة باطنية فى تدمير ما يمكن أن يستلذ به الاخر من جهل ، والأمر هنا فى مناقشات الاناركي أنه يُصنف فقط ولا يمكن أن يُرد عليه إلا بثوابت وجدانية لأنه إن تمت مجاراته وكان متفكرا حقيقيا لن يتماهى مع إنكاره أحدا ، وهو لا يؤمن بأية ثوابت وجدانية ولا عقلية ، إنه ينكر كل شىء وينكر ما فى ذاته وينكر ما فى الاخرين من وجود ولم يثبت فى الفيلم

مايك لي أى عاطفة سوى فى انتظاره لهذه الفتاة حتى تعود ربما لنه شريك له فى الضحية لسلطة العالم، إن مهووس يكرر دوما كلمة حقيقة ونبوءة ولكن نبوءته مبنية على حقائق لا على شعرية خيالية ولكن ليس بشكل مطلق لأن النبوءة فى جنسها شعرية حتى وإن كانت علمية.

إنه ما يحدث فى عقول المتفّكرين الفلاسفة هو ثقل العالم كله ، هو الحقائق القادمة والحقائق الماضية والحقائق الحاضرة ، إن مأساتهم أنهم يروا بدون حجب ، إنهم عورة بالنسبة للمجتمعات التى تريد الاستمرار ، بالنسبة للسلطات التى تريد الاستمرار ، بالنسبة لمعانى العالم التى تقوى بقائه ، بالنسبة للاوهام العظيمة المتقنة.

شخصية الحارس التى تحدث عنه هى شخصية تمثل جزء كبير من الناس فى العالم ، من يعملون ولا يفعلون فى حياتهم سوى العمل وهذا بسبب سلطة الرأسمالية ، إنه عبر بذلك عن رفضه من خلال ذلك النقاش ولا يجد من يشبهه إلا من هم أبناء الشوارع لأنهم فقدوا جزء كبير من الهوية الإنسانية بدافع التشرد لا بدافع الفكر ، ولكن غريب عنهم لأنه يخلق باستمرار رفضه وقلقه وضجره من كل شىء .

19 . فـيـلـم eternal Sunshine of the Spotless Mind



الاكتئاب والاهتمام بالذات وبملكياتها والاكثار والتضخيم فى غلق الوجدان أمام الجميع ، الصمت والشرود وقلة استخدام الأعضاء التعبيرية والتعلق بالاماكن الفارغة التى يمكن أن يكون فيها الإنسان وحيدا فى هدوء تام فى رأسه وخارجه ، والاهتمام الشديد بالتفاصيل وبدلالات تغيرها ، والتحليل الشديد لكل شىء وشده بأفكار ومشاعر

إلى السوداوية ولكن الصدفة الخالقة لكل شيء هي التى تضع في عقله خيفة لأنها بلا علة ومع ذلك تؤثث فيه وقد حدثت صدفة بملاقاته بها.

إنهم غرباء تعساء في عالم فوضوي ملىء بالاحتمالات التى تفرق والتى تؤلف بين الناس ، هو مكتئب جدا وهذا الاكتئاب يجعله صادقا فى كل ما يريده ، فانيا بكله فيه وخصوصا معنى الوجد ذلك لان هناك معان كثيؤة قد دمرت فيه ، يبحث عن كل ما هو حقيقي بعد التقزز من الاوهام والزيف لذلك هو يتألم بشدة ولأنه مكتئب يكون حضور الأشياء الوجدانية البسيطة كوجده ذلك غازيا كل شيء به لأنه أولا بلا مشاعر علائقية كثيرة ولأنه ثانيا لا يشعر بوجد بدون ان يملئه هذا الوجد ويتشعب به بدرجة مخيفة فيكون الالم مضاعف مئات المرات ، الاحداث الوجدانية تلك تكون لها صدى واسع بداخله كونه يؤمن بأن نسبة الصدق هى في المشاعر وهذه المشاعر المعطلة يستشعرها لأناس كثيرة ، فربما يقضى قصة حب في رأسه وتنتهى ايضا في رأسه فى لحظة ما. .

عادة ينجذب المكتئبين إلى غريبى الأطوار مثل كليمنتاين لأنهم يرون فى الغريب الأطوار عدم اكتراث بالنعت الملقى عليه وبحقيقيته الشفافة ، إنهم يريدون كل شيء حقيقي ، كل شيء يمثل للحقيقة ولا يحيد عنها ولا يكترث باراء العالم ونصنيفاته.

كون الألم هو الذاكرة ، هو الحنين غلى أحداث حدثت بينهم ، هو الحنين غلى الشعور بنفس المشاعر وبنفس أفقها ، فقدت كليمنتاين ذاكرتها مدة العلاقة وفقدها هو أيضا بعدها ولكن بعد معرفة انها فقدتها ، إن يضحى بكل ما يملك من نشوة وهى فى تذكرها رغم الألم الشدي ومعرفته أنها لم تعد تتذكر شيئا ، هنا يُرد إلى نقطة العود الأخير للانسان لفيزيائيته التى تؤثر على معانيه ، إنه تألم أكثر لأنها لم ترد أن تتذكر هذه الأحداث والمشاعر والأفكار التى كانت بينهم لمدة سنتين

كاملتين ، وبخيالية المخرج يقفز على الفيزياء ويجعل فقدهم للذاكرة أمر عادى.

الأمر هنا هل يصلح المكتئب للحب وهو فى خضم اكتئابه ، هل يشعر بمشاعر علائقية تجاه آخر ؟ نعم إنه سيشعر بكل ما هو صادق مهما كانت هذه المشاعر ضد سوداويته وفتوره الكلي.

المكتئب دوما شخص خيالي ، غامض ، لا يبوح كثيرا لأنه تخلى عن اللغة كمعبِر بشكل حكائي يومي ولكنه سيقترب من الكتابة وافعال التعبير ، وغريب الأطوار شخص دوما بلا خوف ، يفعل ما يريد واقعيا ليس فى رأسه.

فى الفيلم أمل تعيس وهو لقائهم ثانية مرة أخرى بعد فقد الذاكره بالاكراه الارادي ، من خالق الصدف المجهول ، إنهما سيتحابا مهما قابلوا بعض فى أى ظرف كان ، سيتحابا ثانية وثالثا ورابعا.

20.نظرات فى الفيلم المصرى القصير - شوكة وسكين -



يتحدث الفيلم عن العلاقات المحرمة بين المتزوجين ، ورغبة الرجل (إياد نصار) سوى فى المرأة المتزوجة ، لأنها ناضجة جنسيا كفاية ربم وربما لأنها تعطيه شعور مميز كون من يُخان معه تكون الغواية فيه أكبر ، دلالة نفسية بالتميز كونها تخرق قانون الزواج.

النظرة للمراة على أنها فَراشية فقط ولا يمكن أن تُشتهى لأجل اى شىء آخر وجدلية الحب والزواج وجدلية الجنس والزواج ، حاجة الرجل لتغيير من معه فى الفراش لا من معه فى الحياة وحاجة المرأة كذلك ، ليس لعدم كفاية جنسية من زوجها او زوجته ولكن لرغبة باطنية شديدة العمق والغموض فى أن تجدد اشتهائها ، تحس أنها غواية ويحس أنه

غواية وكون الجنس فى المجتمع العادى ، المجتمع وليد السلطات من رأسمالية لسياسية لعرفية لمجتمعية .. إلخ ، أقصد بين الناس العادية التى لا فكر فى حياتها كونى أو كليّ ، الجنس هو الذى يُشعرهم بانهم غواية فقط لا اى شىء آخر ، كون الجسد فيهم هو الفاعل الأكبر فى تكوين النشوة لا العقل ولا الوجدان ولا المخيلة ، لعدم وجود نشوات لأجزاءه الأخرى.

ما الذى يحدث فى الإنسان عندما يشتهيه الآخر الذى هو مصدر النشوة فى الإنسان العادى لا الوحيد ، إنه يطمئن أنه يحمل جمالية لازالت ، حتى لو لم يكن موجود هذا التلاقى والانسجام لأن التلاقى والانسجام (ما يُقال عادة) يجب أن يكون مكون أولا من افكار معقدة لا الأفكار الواقعية البسيطة.

الرجل يحتاج أن يكون عاهرا والمرأة كذلك ، الأمر هنا فى أن الإنسان يجب ان يحيا فى شق محرم فى آنه ، ومحرم أقصد به ليس بالاطلاق بل بحدود الشخص نفسه ، لأن النشوة تتجدد من هذا المحرم.

جزء كبير من العلاقات لاحظته فى هذا الفيلم القصير وفى الواقع هو أنه لا يوجد انسجام ولكن يوجد أين مفتوح فى الآخر ، مفتوح دائما وعلى الاغلب يكون أحدهم أينا والاخر هو من يدخل والاين هذا تحدث فيه ومعه لحظات حقيقية تمس الباطن غير الممسوس من قبل وغير المحروث من قِبل الافكار الكلية الكونية وأتحدث هنا على الواقعيين ، المُسلطَوين .. والدليل على ذلك بكائها فى نهاية اللعبة وعصبيته ، لأنه كان أينا لها وهى كانت أينا له ومع يجعل هناك جوع للاين هو المحدودية فى العلاقات جدا الذى يفرضها الواقع

21.فـيـلـم مـعـلـمـة الـبـيـانـو لـ مـايـكـل هـايـنـيـكـي



يستكشف مايكل هانيكي ديناميكيات القوة والتحكم وديناميكيات النوع الاجتماعي في علاقة في تحفته ، معلمة البيانو. إيريكا كوهوت ، معلمة بيانو في الأربعينيات من عمرها ، تعيش مع والدتها المستبدّة بينما

والدها محتجز في مصحة مجنونة. تتأرجح إيريكا تحت إبهام والدتها ، وتتأرجح بين فتاة صغيرة مبهمة وشخص بالغ يكافح من أجل الحكم الذاتي ، بالطريقة التي قد يلعب بها بعض الناس أمام خاطفيهم للتوسل للإفراج. بينما تضع حياتها في المنزل الأساس لعلم النفس الخاص بها ، إلا أن عازف البيانو الشاب والمغرور والتر كليمير يتلاعب في طريقه إلى الدروس الخصوصية مع إيريكا حتى يتحول الفيلم إلى منطقة مقنعة للغاية ومقلقة.

علمنا في وقت مبكر أن إيريكا لديها بعض حالات التوقف الجنسي: فهي تزور متجرًا للبالغين وتشاهد المواد الإباحية في كشك خاص أثناء استنشاق منديل ملطخ بالسائل المنوي ؛ تشويه نفسها جنسيا على حافة حوض الاستحمام ؛ تتبول خارج سيارة متوقفة بينما يمارس الزوجان الجنس في الداخل. من خلال هذا نتعلم أنه ، بالنسبة لإريكا ، الجنس والعار متشابكان بشكل ميؤوس منه ، لكن هذه الفكرة بالذات هي التي تثير رغبتها المكبوتة.

لسوء الحظ ، فإن محاولاتها للتفاوض على علاقة جنسية مع والتر كانت كارثية ، حيث تكافح إيريكا لممارسة سيطرتها الجليدية عليه بنفس الطريقة التي قد تُعلم بها طلابها ويقللون من شأنهم. وبينما يستجيب والتر في النهاية لمطالبها ، في اللحظة التي ينزل فيها ، يصبح شابًا مغرورًا ومهملًا مرة أخرى. لقد حصل على ما يريد ، ورغباتها ليست لها عواقب تذكر حتى يشعر أنه بحاجة إلى شيء منها مرة أخرى

"لماذا أنت آسف؟ هل لأنك خنزير؟ لأن أصدقائك خنازير؟ أم لأن كل النساء عاهرات لأنك جعلتك خنزيرًا؟" هذا ما تسأله إيريكا طالبًا آخر بعد الإمساك به في متجر المواد الإباحية ، وهو يؤكد الأفكار حول العلاقة بين إيريكا ووالتر ، والطريقة التي يتم بها إلقاء اللوم على النساء في جعل الرجال يتصرفون بشكل مؤسف - لأننا مثيرات للغاية ،

لأن نحن نلبس بطريقة معينة ، لأننا قلنا لا ، لأن ما نريده يختلف عما يريدون.

وما يريده والتر وما يريده إيريكا هما شيئان مختلفان للغاية.

هناك سوء فهم حول BDSM جزئيًا بفضل تصوير 50 Shades of Grey المضلل بشكل مثير للقلق للشبك) - هذه الفكرة أن الشخص الذي يتم التحكم فيه ليس لديه قوة ، ولكن غالبًا ما يكون العكس. الخاضع هو الذي يملك كل السلطة ، الشخص الذي يملي الشروط والحدود ويتفاوض على سيناريو يخضع فيه للسيطرة. يمكن لـ BDSM وغالبًا ما تكون طريقة صحية لاستكشاف ديناميات القوة والتحكم بين شخصين ، مما يسمح لشخص لم يكن لديه الكثير من السيطرة ، مثل Erika ، أن يأخذ الوكالة لنفسه. لقد كانت مقيدة جسديًا من قبل والدتها ، ويُفترض أنها مصابة بالتقزم العقلي بسبب ذهان والدها (والذي ربما أدى أيضًا ، من الناحية الوراثية والفعالية ، إلى مشاكل في عقلها.(

لقد انتظرت إيريكا لسنوات شخصًا مثل والتر: العينة المثالية التي ستحبها وتتقبلها من هي ، والتي قد تقرأ رسالتها الطويلة - توضح بالتفصيل جميع الطرق التي ترغب في أن يمارس بها هيمنتها جنسياً - وتوافق على أن تفعل ما تشاء. أفكار الخضوع والهيمنة ليست مقصورة على العلاقات الجنسية. يوجد داخل كل علاقة نوع من عدم التوازن ، مهما كان طفيفًا ودقيقًا. غالبًا ما نبحث في الآخرين عما ينقصنا داخل أنفسنا ، بحيث يكون النصفان هما الكل. يمكن أن ينضم نقيضان لإنشاء توازن مثالي للسمات. وهذا ينطبق أيضًا على الهيمنة والخضوع ، لكن ما لا تفهمه إيريكا هو أنه ، مثل أي علاقة ، يجب أن تكون هناك ثقة.

لا يمكن الوثوق في والتر. يوبخها بعد قراءة رسالتها ويخبرها كم هي بغيضة ، إنها قمامة لا تستحق أن يلمسها. يسلط رد فعله المشمئز

الضوء على الهوة الدقيقة بين ما هو جنسي وما هو غير جنسي ، حيث قد يكون من السهل أحيانًا الخلط بين الاثنين نفسياً. لو وافق والتر على الانغماس في رغبات إيريكا ، من خلال استدعاء أسمائها وإخبارها إلى أي مدى ستكون بعيدة عنه ، ولكن خارج تلك المعايير الموضوعة بعناية ، فإن هذه الكلمات تتعمق.

ما سيحدث بعد ذلك هو نظرة ثاقبة رائعة على العقل المصاب على وجه التحديد ، ويخترق هاينيكي نفسية إريكا بدقة جراحية. في حين أن قصتها تبدو محددة للغاية بحيث لا يمكن الارتباط بها ، يمكنك استقراء الأفكار والتعاطف معها. العلاقات مبنية على أساس من الثقة ، وبدون هذه الثقة ، من العبث محاولة وضع الحدود والشروط. لا يمكنك احتواء ما يرفض احتواؤه ، ولا يمكنك تحديد ما هو الذي يرفض في التعريف. إريكا على دراية جيدة بأفكار السيطرة ورباطة الجأش ، لكنها تسخر باستمرار من والتر لرفضه الالتزام بالتعليمات والإرشادات الكلاسيكية. عندما لا تستطيع السيطرة عليه أو الحصول على ما تريد ، تتورط إيريكا في فوضى يائسة ، وتتوسل وتتوسل ، وتقدم نفسها له تمامًا - حتى معترفة بأنها تحبه عندما كانت مصرة جدًا لدرجة أنها لا تشعر بأي شيء على الإطلاق.

عندما يتم رفضنا من قبل الشخص الذي نحبه ، هناك ميل للرد بشكل يائس - سنفعل أي شيء للحفاظ على هذا الشخص ، حتى لو كان ذلك يعني التخلي عن رغباتنا وسعادتنا إلى حد ما. غالبًا ما لا نتصرف بناءً على هذا الدافع اليائس لأننا نتمتع بالكرامة ، ولأننا نحترم رغبات الآخرين ، ولأننا نستطيع العمل بشكل مستقل ، مهما كنا حزينين ومنكسرين. الزمن يعالج كل الجراح. لكن ليس لإريكا. لا تزال مقتنعة - وتعتقد - أن والتر هو الشخص المناسب لها وأن العمل الجماعي يقع في مكان ما بين ما تريده وما يريده. لقد جعلها سلوكه المتغطرس أكثر قليلاً من مجرد فتاة مراهقة صاخبة ، وقد أخطأت في تعاطفه ، معتقدةً

أنه الحضور المهيمن الذي تحتاجه من أجل القيام بوظائفها. لم يعد الأمر يتعلق بحل مشكلاتها في التحكم من خلال الجنس - الآن والتر على قاعدة ، وهو لا ينزل.

وعلى الرغم من أنه سعيد بالحصول على ما يريد منها ، إلا أن هناك شيئًا ما يتعلق برغبات إريكا التي تتسرب إلى نفسية والتر. في الأيدي الخطأ ، فإن أفكار الهيمنة الجنسية هذه منحرفة ، ولا يفهم شخص مثل والتر أن رغبات إريكا متجذرة في حاجتها للشعور كما لو أنها مسيطر عليها ، وأن جميع الأفعال يجب أن تكون بالتراضي من أجل أن تكون كذلك. فعال. بينما تتأرجح نفسية إيريكا في الظلام الحالك ، كذلك يفعل والتر ، الذي يضطر فجأة إلى تحقيق رغبتها. لكن النتيجة النهائية ليست جنسية ، وبدون موافقة إيريكا ، يكون الفعل الأخير بينهما مثبطًا للهمم وبشعًا. تستلقي إيريكا على الأرض ، ووجهها ملطخ بالدماء والكدمات ، كما لو كانت جثة ، بينما يغتصبها والتر ويستخدم جسدها. ليس هذا ما كان من المفترض أن يكون عليه ، بأي حال من الأحوال. وحتى الآن بالنسبة إلى والتر ، هذا خطأ إريكا. هذا ما طلبته ، ما تريده ، وقد أخبرته رسالتها بوضوح أنها إذا توسلت إليه أن يتوقف ، فعليه المضي قدمًا بقوة أكبر.

الطريقة الوحيدة التي عرفت بها إيريكا الحب هي هيمنة والدتها ، والطريقة الوحيدة التي عرف بها والتر الحب على الإطلاق هي من خلال التصريحات الكاذبة لإدخال الشابات إلى الفراش. الفعل الأخير بينهما بارد وصريح - يحصل والتر على ما يريده دائمًا ، وتُترك إيريكا أكثر حيرة مما كانت عليه من قبل. هذه المرأة ، في حالة من التطور المتوقف ، تعتقد الآن أن هذه التبادلات الجنسية المنحرفة والمربكة والعنيفة (أخيرًا) بين الاثنين لها معنى. وعلى الرغم من أنه جرحها بطرق لا يمكن تصورها ، فإن إيريكا غير قادرة على فصل خيوط الجنس والعار وسوء المعاملة. فكرة أنه ربما لا يكون ما نتخيله دائمًا

هو ما نريده بمجرد أن نحصل عليه ، وأن الخيال أقوى من الواقع ، هو شيء يفلت منها ، لأنها تعتقد الآن أنها حصلت على ما تريده بالضبط - حتى أسوأ ما تستحقه. هكذا تتعلم الضحية أن تلوم نفسها.

وعندما يظهر والتر في حفلها ويطردها بشكل متعجرف للغاية ، تتبع إريكا نفس النهج لإزالة سكين بهدوء من محفظتها وطعن صدرها بوجه حجري يرفض خيانة قلبها. إنه فعل التحدي المطلق - قد لا يعرف أبدًا أنها قد جرحت نفسها ، لكن فعل طعن صدرها بمثل هذه الفظاظة (نفس الأسلوب الفظ الذي استخدمه والتر عندما اعتدى عليها) هو لفتة عظيمة. إنها طريقة لاستعادة وكالتها ، وإظهار مدى عمق الأذى الذي أصابها ، وكي الجرح الداخلي بجرح خارجي ، وإعدامه جذريًا بنفس القدر مقارنة بالمحادثات الجنسية والعنيفة بينهما. بحركة واحدة موجزة وعنيفة ، أنهت إيريكا علاقتهما المشوهة وكانت لها الكلمة الأخيرة.
كيف تكون ضحية وأنت تعتدي على نفسك؟"

***ترجمتي**